Élie Faure

istoria artei
arta modernă 2

Editura Meridiane

Arta modernă 2

Biblioteca de artă
Arte și civilizații

Pe copertă:

HENRI ROUSSEAU
Ţiganca adormită
detaliu
New York

ÉLIE FAURE
Histoire de l'Art
L'Art moderne 2

Toate drepturile
asupra prezentei ediţii în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane.

Élie Faure

istoria artei
arta modernă 2

Traducere de
IRINA MAVRODIN

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1988

Lui Renoir

•

Miraculosul ne învăluie și ne scaldă precum aurul; dar noi nu-l vedem

CHARLES BAUDELAIRE

INTRODUCERE LA ARTA CONTEMPORANĂ 1923

Trei fenomene, paradoxale în aparență, caracterizează arta franceză din secolul al XIX-lea și din primii ani ai secolului al XX-lea — acea mișcare care se întinde de la David pînă la cubism și care este egală sau superioară celor mai puternice mișcări din Italia, din Țările de Jos, din Germania, din Franța chiar, din ultimele cinci secole, prin amploarea, prin forța expresivă, prin numeroasele personalități grandioase, prin influența ei în afară. Căci nu văd nici o altă mișcare, cu excepția celei din Italia, cu condiția de a ne referi în același timp la Florența, la Roma și la Veneția, care să absoarbă în asemenea măsură și să forțeze atenția lumii întregi, transformînd astfel un oraș — e vorba de Paris — într-un focar de activitate spirituală în afara căruia inițierea în problemele momentului e cu neputință, cea mai minunată imaginație pitorească e osîndită să vegeteze pe loc, cea mai puternică tradiție e redusă la sterilitate și la o tristă formulă. Într-o perioadă de 100 de ani, David, Prud'hon, Rude, Géricault, Ingres, Corot, Delacroix, Barye, Daumier, Chassériau, Millet, Courbet, Carpeaux, Monticelli, Constantin Guys, Manet, Pissarro, Claude Monet, Puvis de Chavannes, Rodin, Degas, Cézanne, Renoir, Georges Seurat au reînnoit, au întinerit, au făcut să fie mai neliniștit, dar totodată și mai matur și mai bo-

gat în nuanțe, vechiul chip al Franței, căruia toți străinii de seamă, Whistler, Jongkind, Sisley, Vincent van Gogh, Picasso, Modigliani n-au putut decît să-i sublinieze cutare plan, să-i adauge doar o rană, sau o lacrimă, sau un surîs, cu condiția de a-i fi acceptat mai întîi înfățișarea generală și armonia în asemenea măsură încît ele să constituie pentru ei una dintre particularitățile cele mai indispensabile. Această ultimă trăsătură nu e absolut nouă, dar ea este caracteristică: Theotocopuli, un grec, nu aparține oare în întregime artei spaniole, Memling, un renan, pe de-a-ntregul artei din Bruges, Michelangelo, un florentin, pe de-a-ntregul artei Romei, Jean Boulogne, un flamand, pe de-a-ntregul artei florentine?

Primul fenomen paradoxal care ne izbește, dacă vom considera în ansamblul ei această mare mișcare, este cel care, mi se pare, le domină și le determină în parte pe celelalte două. În timp ce arhitectura a fost timp de opt sute de ani — de la începutul secolului al XI-lea și pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea — expresia aproape constantă a Franței, cea mai nobilă în Europa de la greci încoace, cea mai unanimă și mai susținută, trecînd cu cadențele și cu ritmurile ei în toate manifestările spiritului francez, teatru, poezie, elocință, muzică, dans, grădini — și chiar filozofie, teologie, economie, strategie, politică —, ea începe să se năruie încă de la începutul secolului al XIX-lea, pentru a cădea foarte repede în ruină, în momentul în care pictura își începe și își realizează cea mai strălucită epocă a sa, între Rin, Ocean, Alpi și Pirinei; cea mai coerentă în orice caz, și valabilă totodată prin ansamblul său, prin semnificația acestui ansamblu, prin numărul personalităților de prim plan care constituie acest ansamblu. Dacă admitem, lucru pe care nu încetez să-l repet, că arhitectura și pictura ocupă cei doi poli ai inteligenței plastice, una exprimînd cu maximum de mijloace ritmurile colective sau so-

ciale, sau raționale ale spiritului, cealaltă ritmurile sale individuale sau revoluționare, sau imaginative — sculptura rămînînd la jumătatea drumului dintre ele două —, vom observa, de îndată, că, o dată cu Renașterea, între primele manifestări italiene ale individualismului european și primele manifestări franceze ale raționalismului cartezian, un fenomen analog apare în Franța: în timp ce suporții catedralei se îndoaie, în timp ce planurile și profilurile ei sînt copleșite de un belșug de detalii, în timp ce ornamentația și manierismul italian invadează arhitectura, vlăguind, încărcînd, dezechilibrînd foarte repede toate edificiile franceze, pictura și desenul din Franța își dezvoltă căutările individuale o dată cu școala din Avignon, cu Fouquet, Jean Perréal, Jean și François Clouet, școala din Fontainebleau. Numai în secolele franceze, al XV-lea și al XVI-lea, cînd arhitectura este discutabilă, pictura se afirmă ca o artă îndeajuns de vie spre a tinde să o înlocuiască. Dimpotrivă, dacă-i excepțăm, în secolul al XVII-lea, pe Claude Lorrain și pe Poussin, a căror pictură ascultă, de altfel, de ritmuri arhitecturale, și e plină de edificii, și, în secolul al XVIII-lea, pe Watteau și pe Chardin, care anunță individualismul ce renaște după Revoluție, observăm că în timpul restaurării arhitecturii franceze, de la Pierre Lescot la Gabriel, avîndu-l pe Hardouin-Mansart în centrul ei, întreaga artă franceză se subordonează ansamblurilor și tinde către decorație; fie a castelului și a grădinii, fie a buduarului, fără îndoială, și a caretei. Dar totuși, în toate cazurile, pentru a îndeplini obligații morale și sociale asemănătoare cu cele care subordonau, în secolele al XII-lea, al XIII-lea și al XIV-lea, sculptura, vitraliul, tapiseria, uneori fresca, cerințelor ansamblurilor monumentale. Îmi închipui că preocupările de a construi care predomină în zilele noastre la toți pictorii, după extrema disociere a impresionismului și a succesorilor săi imediați, Bon-

nard și Vuillard, n-au altă origine decît nevoia socială de a restaura arhitectura atît în societate cît și în mistică și în artă.

Al doilea fenomen paradoxal care caracterizează pictura franceză de după Revoluție constă în faptul că ea n-a fost nicicînd atît de strălucitoare, atît de personală, și n-a exercitat nicicînd o fascinație, devenită în zilele noastre încă și mai universală, ca tocmai în esența ei, mai puțin clasică, dacă vreți — cu alte cuvinte, mai romantică. Cu excepția lui Corot, a lui Ingres în anumite privințe, a lui Barye în și mai multe încă, mai tîrziu a lui Renoir, a lui Seurat — ezit să scriu și numele lui Cézanne —, nicicînd cele mai puternice individualități ale acestei școli tumultuoase nu s-au arătat mai puțin specific franceze decît în cursul acestei mișcări. N-aș vrea să țin prea mult seama, în consecință, de faptul că cei mai mulți dintre artiștii din secolul al XIX-lea și din secolul al XX-lea, cu excepția tocmai a lui Corot, Barye, Seurat și, trebuie să o spunem, Delacroix, s-au născut în afara regiunii clasice a catedralelor și a castelelor carteziene — Ile-de-France, Champagne, Normandia, Picardia —, Daumier, Monticelli, Cézanne în Provența, Ingres în Languedoc, Courbet în Franche-Comté — provincie atît de influențată de Spania —, Chassériau și Pissarro în Antile, ultimul fiind de origine evreiască, Sisley în Anglia, Picasso în Andaluzia. Totuși sînt silit să constat că tocmai aceștia au exercitat cele mai decisive influențe, venind cu talente, principii, capricii care nu pot trece drept franceze nici prin litera, nici prin spiritul lor. Courbet, și asta pentru o pricină bine întemeiată, ne face să ne gîndim înainte de orice la spanioli, Ingres la romani, Monticelli, Cézanne la venețieni, Daumier la Michelangelo, la Rubens, la Tintoretto. Lucru și mai ciudat încă, majoritatea francezilor care vorbesc limba d'oïl[1] *— fără măcar*

[1] *Adică cei din nordul Franței (N. tr.).*

a-l excepta cu totul pe Corot, atît de impregnat de Canaletto, de Guardi — s-au supus legii comune sau au dictat-o, Delacroix considerîndu-i neîncetat ca precursori ai săi pe Constable, Veronese, Michelangelo, Rubens, Manet pe Velázquez, Frans Hals, Goya, Claude Monet pe Turner, și pe japonezi, Matisse pe chinezi, pe persani, Derain, la începuturile picturii sale, pe negri. Cu riscul de a fi învinuit că generalizez cu prea multă ușurință, voi observa că, și în această privință, Renașterea franceză, încercînd să elibereze pictura de legăturile ei arhitecturale, seamănă cu epoca noastră: nu numai că Jehan Fouquet, lucru atît de rar în secolul al XV-lea, fusese în Italia, nu numai că școala din Avignon introducea, ca și astăzi, Provența ca factor determinant al mișcării picturale în care, pe de altă parte, școala de la Fontainebleau făcea să pătrundă cultura transalpină, dar Jean și François Clouet, atît de francezi ca expresie, veneau din Țările de Jos.

Cit despre cel de al treilea fenomen, el prezintă un caracter încă și mai paradoxal, dacă nu și mai esențial decît celelalte două: în timp ce Franța, uitîndu-și aproape cu desăvîrșire propriul ei trecut și jertfindu-și marea arhitectură pe altarul măiestriei picturale, pe care devine brusc stăpînă, suferă influența întregii picturi europene din ultimele trei secole pentru a-și reînnoi prin ea izvoarele geniului său, popoarele din Europa, inițiatoarele ei, își ignoră sau își uită propriul lor geniu. În secolul al XIX-lea Europa nu cunoaște nici un singur nume de seamă — nici în Italia, nici în Spania, nici în Olanda, cu excepția lui Vincent van Gogh, nici în Germania, unde un didacticism înspăimîntător își desfășoară neobosit suficiența plată și trufașă, nici în Anglia unde, cu excepția, la început, a lui Constable, Turner, Bonington, prerafaelitismul continuă cu încăpățînare să nimicească mijloacele picturale ale rasei — care să poată fi opus geniului lui In-

gres și al lui Delacroix, al lui Corot și al lui Daumier, al lui Barye și al lui Rodin, al lui Courbet și al lui Manet, al lui Cézanne și al lui Renoir. În Franța geniul italian, spaniol, german, olandez, flamand, englez se întîlnesc și fuzionează într-un organism a cărui unitate nu apare dintr-o dată, oricît de bogat și de generos ar fi el, dar a cărui complexitate începe să dezvăluie coeziunea și armonia tendințelor sale și care va defini Franța secolului al XIX-lea cu forța cu care Versailles o definește pe cea a secolului al XVII-lea și Chartres pe cea a secolului al XII-lea. Căci paradoxul continuă, și viitorul se va obișnui să considere această extraordinară expansiune lirică, ce și-a împrumutat aproape toate elementele din afară, ca pe o mărturie a geniului propriu Franței, tot atît de hotărîtoare ca și catedrala, în care spiritul structural al latinilor și spiritul muzical al germanilor s-au unit, pentru o clipă, într-un echilibru uimitor, cu spiritul poetic, familiar, ironic, spontan al celților. Franța n-ar fi Franța fără romantismul francez.

Școala franceză din secolul al XIX-lea, și chiar de la începutul secolului al XX-lea este, într-adevăr, în ansamblul ei, cea mai vie și mai coerentă expresie a romantismului european, care nu s-a manifestat decît în mod izolat și sporadic în muzică prin Schumann și Schubert, Mendelssohn și Wagner, Berlioz și Chopin, și căruia limbajul scris, care este obligat să exprime strîns și precis ideea, nu i se potrivește cîtuși de puțin. Pictura, în care ideea poate să fie vagă dacă sentimentul este puternic, compoziția sumară dacă expresia este impresionantă, subiectul imprecis dacă obiectul este redat cu forță, dialectica încîlcită dacă imaginația este arzătoare și liberă, este limbajul ce se potrivește cel mai bine cu spiritul romantic, a cărui lege este lirismul. Pictura este romantică prin definiție: Michelangelo și El Greco, Tintoretto și Zurbarán, Rembrandt și Velázquez, Rubens și Goya erau romantici. Cu-

loarea, căreia îi aparține facultatea de sugestie patetică, prin calitatea proprie a tonurilor ca și prin raporturile lor, opozițiile de lumină și de umbră care creează drama vizuală, desenul care exprimă, prin mijlocirea reliefului, viața interioară a obiectelor, sînt instrumentele esențiale și permanente ale picturii, și tocmai de ele s-a slujit romantismul, atît în literatură cît și în muzică, atît în filozofie cît și în politică, în toate țările din Europa în care el s-a manifestat. Mai este oare nevoie să demonstrăm că statele și societățile din secolul al XIX-lea au fost călăuzite, rînd pe rînd, de ideile romantice unilaterale de egalitate, de democratism sentimental, de imperialism economic sau războinic, a căror valoare absolută sau relativă nu vreau de altfel s-o discut aici? Că raționalismul ce descinde din Kant s-a afirmat ca romantic, pretinzînd să înlocuiască sentimentul prin rațiune, care, în tinerețea ei clasică, nu pretinsese niciodată altceva decît să disciplineze sentimentul? Că restauratorii intuiției nu s-au arătat mai puțin romantici, micșorînd contribuția inteligenței pînă la a o suprima aproape? Că, în sfîrșit, știința însăși, afirmîndu-și puterea de a rezolva toate problemele vieții morale, psihologice și sociale, și, de fapt, puterea de a-l înlocui pe Dumnezeu, nu a fost ultima în a substitui echilibrului clasic o pasiune unilaterală, care a putut, de altfel, să-i deschidă drumul către nemărginite cuceriri, cu riscul de a o abate din drumul ei? Și că, astfel stînd lucrurile, pictura franceză, pentru că este — de departe — cea mai mare școală de pictură a secolului, și singura, și pentru că este pictură adevărată, reprezintă expresia cea mai necesară și cea mai justă a romantismului în întregimea lui?

Într-adevăr, de la David și pînă la cubism inclusiv, pictura franceză, pe de-a întregul, sau aproape pe de-a întregul, este romantică, chiar în acele mișcări interioare ale sale care s-au născut cu scopul mărturisit de a se opune ro-

mantismului. N-am văzut, oare, recent un tînăr pictor ce se declară adversar al romantismului, devenind apostolul deformării, care este tocmai fenomenul romantic esențial, semnificativ și constant? Romantismul a avut fluxurile și refluxurile sale, care au fost prea repede și prea superficial opuse unele altora, în timp ce ele nu sînt altceva decît pulsațiile uneia și aceleiași forțe centrale eliberată de Revoluție, pusă în contact cu întreaga Europă prin războaiele Imperiului și prin literatura germanizantă și medievalizantă, și nerăbdătoare să se manifeste sub toate aspectele și prin toate mijloacele aflate în puterea sa. Nu tăgăduiesc că anumite refluxuri ale sale — naturalismul de exemplu — au avut intenția și iluzia de a fi în opoziție radicală cu romantismul, dar ele rămîneau în asemenea măsură impregnate de romantism, încît de la distanță, cum bine se știe, fac în mod intim parte din el. Aventura psihologică a lui Zola, cel mai romantic nu numai dintre detractorii, dar și dintre reprezentanții romantismului, este încă prezentă în mintea tuturor. Cea a lui Courbet, susținut de Prud'hon și convins că va găsi în disprețul său față de subiectele nobile și în entuziasmul său nestăvilit pentru realitățile cele mai banale ale „naturii", instrumentul care va pune capăt iluziei romantice, este aproape analoagă. El este romantic, și încă unul dintre cei mai mari romantici, nu numai prin dezvoltarea hipertrofică a viziunii sale unilaterale asupra „subiectului", ci și prin propriile sale calități picturale, largi opoziții dramatice, facultatea de a deforma și de a îngroșa pentru a exprima cu mai multă forță forme ivindu-se adesea dintr-o umbră opacă, sens funebru sau fericit acordat culorii.

Aceste caracteristici se regăsesc de la un capăt la celălalt al secolului al XIX-lea, și pînă și în zilele noastre, în toate expresiile cele mai diverse, și pînă și în cele mai opuse în aparență, ale picturii franceze. Jocurile tragice ale

luminii și ale umbrei, ale opozițiilor de tonuri, ale sonorităților sporite și, mai tîrziu, cu începere de la Delacroix, ale modulațiilor contrastante, se regăsesc atît la Prud'hon cît și la Gros, atît la Géricault cît și la Rousseau, atît la Courbet cît și la Daumier, atît la Monticelli cît și la Cézanne — în opera căruia puterea contrastului își capătă valoarea și accentul său definitiv — și, firește, într-un mod grandios, la Delacroix însuși, centru spre care converg și de la care pleacă toate curentele romantismului francez. Relieful romantic tipic, nevoia de a acumula într-o deformare expresivă a musculaturii sau a scheletului curenții interiori de spiritualitate care determină gestul și mișcarea, le este comună lui Rude, lui Géricault, lui Delacroix, lui Millet, lui Daumier, lui Rodin, lui Carrière, și — luați bine seama — lui Degas și lui Lautrec. Ea vine de la David, de altfel, atît ca o reacție împotriva imobilității sale, cît și ca influență a științei sale anatomice, iar tabloul său Moartea lui Marat *ar putea fi punctul ei de plecare. O recunoaștem la Barye, atît de clasic, de altfel, prin echilibrul structurii și al masei, prin măsură și prin demnitate. Este izbitoare și adesea șocantă la Ingres, șef și stindard al celor care combăteau romantismul, dar supus romantismului mai mult decît oricare altul prin subiectele pe care și le alegea. Unilateralitatea inspirației expresioniste, sacrificînd totul impresiei instantanee, și mai ales a sistematizării neoimpresioniste, reprezintă, fără îndoială, unul dintre elementele care îi supraviețuiesc. Ea persistă în zilele noastre în deformarea căutată și organizată de „foviști", în primul rînd de Matisse și de toți cei pe care el i-a inspirat. O regăsesc la fantezistul și la deconcertantul Picasso, care răsucește membrele după bunul lui plac, și pînă și la cubiști, sistematizată chiar, aici, în asemenea măsură, încît caută forma tip, independentă de obiect, într-o construcție imaginară în care intră dimensiu-*

nile sale ipotetice, pentru a demonstra o idee fără contrapondere — preocupare a cărei origine, nu directă, dar specifică, o găsesc, și de data aceasta, în academismul lui David. Din acest punct de vedere, nu-i văd decît pe Corot, pe Seurat, pe Renoir, mai ales după vîrsta de șaizeci de ani, pe Derain, în zilele noastre, și pe... Le Douanier Rousseau care să fi scăpat, în întregime sau în parte, influenței romantismului. Și încă nu sînt foarte sigur în ceea ce-l privește pe ultimul, ale cărui preocupări formale sînt mai mult decît discutabile, și care cultivă un romantism primar cu totul înduioșător, drapele și lanterne sărbătorești, flori și ghirlande, și mai ales un exotism foarte accentuat, tigri, șerpi, păsări de foc printre liane și ramuri de palmier.

Trebuie deci să observăm că acest gust pentru exotism, pentru aventură și pentru istoria străină mediului și timpului în care artistul trăiește, rămîne una dintre caracteristicile cele mai constante ale întregului romantism și după ce i-a marcat originea. Le este comun lui Gros și lui Géricault, lui Ingres și lui Chassériau și lui Barye, lui Daumier, autor al seriei Don Quijote, *și lui Redon din tablourile cu simboluri alambicate. Nu sînt foarte sigur dacă însuși Corot i se sustrage cu desăvîrșire, și dacă nimfele care-i populează peisajele nu sînt dovada unei remușcări ascunse pentru faptul de a fi înzestrat cu o viziune atît de miraculos exactă și totuși poetică, atît de puțin literară și atît de simplă. Și sînt foarte sigur că acest sentiment, la care contribuie în foarte mare măsură ura față de burghez și spiritul de contradicție, i-a îndemnat pe Rousseau și pe Millet să evadeze din oraș, pe Manet, pe Pissarro, pe Sisley, pe Monet să evadeze din atelier, pe Gauguin să se exileze tocmai în Polinezia. Imensa ruptură a echilibrului social ce a urmat Revoluției și care s-a tradus, pe terenul „meseriei", prin suprimarea breslelor, și căreia îi stă, de altfel,*

mărturie, ruina arhitecturii, i-a urmărit pe pictorii din secolul al XIX-lea pe toate terenurile exterioare pe care căutau să se refugieze — ajungînd pînă la anarhismul fermecător al lui Bonnard —, silindu-i, în cele din urmă, cînd într-adevăr aveau ceva de spus, să realizeze în ei înșiși un echilibru patetic, pur individual, pe care lirismul lor l-a susținut.

Tocmai datorită acestui individualism liric, unul dintre cele mai unanime, mai profunde și mai înflăcărate din istoria picturii a fost atît de generoasă și de mare expansiunea neîntreruptă a culorilor și a formelor care dăinuie în Franța de mai bine de o sută de ani. El însuși contracție a universului și a istoriei în inteligențele și în simțurile francezilor, a introdus în ele un asemenea val de aer, de lumină, de spațiu, de senzații și de sentimente laolaltă amestecate, încît a devenit, la rîndul său, pentru univers și pentru istorie, un centru de iradiere necesară, după un ritm comparabil dublei mișcări a inimii.

ROMANTISMUL ŞI MATERIALISMUL

I. Sursele romantismului

La începutul secolului al XIX-lea, lumea se sprijină pe două forțe: pe gîndirea germană și pe Revoluția franceză. Încolo — Germania politică, Rusia, Anglia, Italia, Spania —, totul e confuzie, nehotărîre, interes sordid, bîjbîială, stagnare sau somnolență. Și, în Franța chiar, acțiunea este prea puternică pentru ca spiritul să se poată afirma. Vocea lui Lamarck fiind înăbușită, în Occident nu mai există decît o singură gîndire, cea a lui Kant, un cuvînt, cel al lui Goethe, un strigăt, cel al lui Beethoven. Singurul om care le răspunde, singurul a cărui imaginație este îndeajuns de vastă pentru a da acțiunii chipul grandios al visului, a cărui ordine interioară este îndeajuns de stăpînă pe ea însăși pentru a aduna într-o simfonie vie toate inimile fericite să se supună, al cărui spirit este îndeajuns de imperios și de rapid pentru a da marșurilor strategice și mișcării armatelor continuitatea liniilor și armonia grupării maselor care definesc un tablou, îi pune în umbră, în Franța, în jurul lui, pe toți cei care încearcă să existe prin ei înșiși, și face tot atîția semi-zei din cei care de obicei sînt cei mai umili dintre oameni. De altfel, Beethoven se mînie, dar admiră, Goethe înțelege și consimte, Byron zboară

pe urmele fulgerului, Goya scrîșnește sub arsura lui, dar, pentru a o învinge, se înalță și mai sus. Bubuitul tunetului se va auzi timp de un secol, va suda resturile de popoare, va sfărîma ultimele legături cu evul mediu, va împlînta în sufletul marilor pesimiști ai Europei, Chateaubriand, Stendhal, Schopenhauer, Delacroix, Wagner, Dostoievski, Nietzsche, imaginea singurei puteri, de pe vremea puterii lui Christos, capabilă să orienteze lumea. Poetul Napoleon, călăuzind mulțimile ce s-au ridicat, determină secolul și, deși golește de sînge popoarele, sădește asemenea fermenți în sufletele lor, încît ele par a se fi născut o dată cu dînsul.

Romantic prin cultura sa cea dintîi, prin iubirea sa pentru Rousseau, pentru Goethe, pentru poemele osianice, prin nevoia sa de a-și întoarce privirea către Orient, către Egipt, către Indii, către întreg Imperiul Soarelui, prin marele său vis necruțător care mînuiește mulțimile și sufletele ca pe niște lumini și umbre pe o suprafață ce trebuie sculptată, prin lirismul său violent care năpustește cucerirea pe urmele dorinței, prin viziunea neantului final, care îl face să străbată viața avînd drept obiect doar pasiunea și fatalitatea drept lege, el dezlănțuie romantismul. Mamele îl blestemă. Dar pîntecele lor tresare din clipa în care el se ivește. Tot ce va fi mare în Franța în acel secol, Corot, Vigny, Delacroix, Michelet, Balzac, Hugo, Berlioz, Daumier — ca să nu vorbim decît de artiști, și cine înseamnă mai mult, dacă trebuie să alegi între un asemenea om și artiști? —, se naște și crește în perioada dintre Iliada italiană din 1796 și ceasul în care el ajunge pe culmi.

Cînd au atins maturitatea, sentimentalismul lui Rousseau a cuprins toate inimile, și literatura întreagă — căreia Chateaubriand îi dăruie arta evului mediu, Orientul, pădurea și fluviul virgin, creștinismul legendar, iar Doamna de Staël, sufletul necunoscut al Nordului cu neliniștea lui metafizică, beția culorii, a excepției, vaga exaltare religioasă — se năpustește pe

căile pasiunii lirice, individul, indiferent față de tot ceea ce nu este el însuși, lăsîndu-se în voia torentului de forțe și de imagini eterne ale universului și ale iubirii. Eticheta catolică, reacția formei și a dorinței împotriva raționalismului abstract al secolului precedent nu au nici o importanță. Prin puterea sa pasională, prin năvala sa beată către cucerirea pămîntului, a Istoriei, a luminii și a morții, romantismul contribuie la zdrobirea formelor vechi ale religiei și ale legii, pe care știința, ce înaintează cu pași mai înceți și mai ascunși, le atacă în același timp cu el. Franța, supusă rațiunii timp de două secole, redevine brusc artistă și se avîntă nebunește către viața ce-i dezvăluie ritmurile noi și care sparge vechile tipare. Ea realizează în domeniul senzației efortul epocii precedente în domeniul războiului și al libertății. Căutarea filozofică a francezilor, analiza metafizică a germanilor, neputința de a acționa, după cel mai mare moment de acțiune din Istorie, au adus după sine disperarea intelectuală. Senzației îi revine să o sporească prin indiferența ei față de problema morală, dar și să o cultive prin. multipla ei splendoare. Franța a inundat lumea, care o inundă din toate părțile. Iată întreg universul terestru, și toate cerurile, și toate oceanele, toate întîmplările oamenilor de altădată și de astăzi, toate miturile vechi sau îndepărtate ale soarelui și ale ceții, Infernul lui Dante, luciditatea necruțătoare a lui Goethe, uriașa visare fermecată și sfîșietoare a lui Shakespeare. Sebastian Bach, Mozart, Gluck, și cel din urmă venit, Beethoven, aduc în tumult adîncurilor tulburi ale ființei marile armonii ale naturii, care devin, în mod nedeslușit, noi elemente expresive ale delirului inteligențelor și ale tragediei inimilor.

Pictura i se oferă artistului. Ea este muzică prin puterea ei de a exprima prin culoare, prin reflexele ei multiplicate care își răspund, prin degradeurile ei, prin trecerile ei, prin imensa ei claviatură, de la umbra neagră sau colorată din

adîncul abisurilor și pînă la vîrfurile strălucitoare ale reliefurilor celor mai acuzate — formă a sentimentului. Senzația sonoră și senzația colorată se confundă în ea, furtuna instrumentală dezlănțuie un tumult ritmat de impresii senzuale subtile în care percepem strigăte, gemete, țipete de mînie și suspine de voluptate, așa cum vedem înălțîndu-se arhitecturi grandioase și forme urcînd și coborînd precum o mare, cînd forța unei orchestre ne silește să închidem ochii. În acest secol poeții vor fi pictori. Suprafața întreagă a lumii izbucnește, și colcăie, și mișcă în opera lui Hugo, iar în opera lui Baudelaire întregul spirit arzător al materiei, al parfumurilor și al culorilor se revarsă din inimă, o dată cu tresărirea artelor, în lave de sînge. În muzica lui Berlioz, fața naturii apare ca un desen violent în care linii nete își încrucișează flăcările sau se tîrăsc ca niște reptile lăsînd în urma lor dîre de foc. Dar pictura este ea însăși obiect, obiect pe care Franța l-a ținut în mod constant sub privirea ei timp de trei sute de ani, în vreme ce Germania, care nu l-a iubit niciodată cu adevărat, nu știe să-l mai vadă de două secole, în vreme ce în Italia e pe cale de a pieri, iar Spania nu-l mai zărește decît la scînteierea unui singur fulger. Dictatura lui David își dă pe dată roadele. În timp ce pictorul academic îl invocă, pentru a mai prelungi, timp de două generații, o jalnică pictură insolentă și servilă, toate vocațiile puternice și tinere își vor căuta în el osatura, pe care Delacroix o va sfărîma pe alocuri, o va răsuci brutal, o va combina într-o sută de feluri, pentru a susține carnea arzătoare și mișcarea înflăcărării sale, pe care Ingres o va epura și o va umple treptat de viață, pentru a închide în ea obiectul concret și definit al dorinței lui. Pînă la Courbet — și nici Courbet nu face excepție —, David va domina pictura. Sculptorul Rude a studiat la el nudul anatomic și a învățat să așeze în echilibru un trup în plină mișcare violentă, pe picioarele care par că se prind de pămînt ca niște trun-

chiuri de stejar, pentru a-și încătușa în piatră entuziasmul democratic, cam găunos, dar viu, cu care înfioară înaltul zidurilor. *Pluta Meduzei* de Géricault, *Baricada* de Delacroix, primele stampe ale lui Daumier poartă urme la fel de manifeste ale lecției bătrînului regicid, care și-ar fi recunoscut propriul spirit în modeleul lor accidentat, în care mușchii și scheletul ies în relief, apropiindu-le de el mai mult decît a fost vreodată Ingres. Și de la el va împrumuta Gros, pentru poemele sale militare, arhitectura lor solidă, dar prea rigidă și prea încremenită, care pînă la urmă le va paraliza mișcarea și le va înăbuși flacăra.

Într-adevăr, acesta se născuse mare pictor. În timp ce focul lui Watteau nu mai arunca decît cîteva văpăi intermitente în pictura lui Greuze și a lui Fragonard, în timp ce întreaga disciplină davidiană nu urmărea decît să redea materia brută și să urmărească contururile sculpturilor romane, el simțea arzînd în vinele lui energia războinică a vremii sale. Rubens, omul care și-a năpustit propria-i viață ca pe un mare fluviu asupra tuturor timpurilor viitoare, îl orbise prin strălucirea lui. Îl urmase pe Bonaparte de la poalele Alpilor pînă în Tirol, trăise în vălmășagul taberelor și al marșurilor fulgerătoare, îl văzuse pe copilul firav cu ochi arzători apucînd un drapel sub ploaia de gloanțe și străbătînd moartea pentru a căpăta dreptul de a comanda oamenilor și de a supune viitorul. Nici urmă de abstracție în dorința lui. Picta caii de luptă, cu nările larg deschise, cu ochii sîngerii, cu părul năclăit de sînge și praf, răsuflarea și sudoarea lor amestecate cu ceața cu iz de fum de pe cîmpurile de bătălie din Nord. Copia cadavre în zăpada însîngerată. În timp ce Bonaparte anexa domeniului moral al Europei, deșertul populat cu sfincși și cu morminte și cea mai veche aventură a lumii, Gros, nefericit, rămînea exilat în Franța, imagina nisipul arzător, vălul plumburiu al mirajelor în vînt, și, la umbra călduță și urît mirositoare a unei

moschei în care lămpile s-au stins, în care faianțele decolorate sînt stropite cu puroi, muribunzi ce se tîrăsc, cu fața verde, cu cîrpe mînjite de sînge negru înfășurate în jurul buboaielor deschise. Dobîndise puterea de a organiza, cu oțelul albastru al cuiraselor, cu postavul multicolor și catifeaua uniformelor, cu licărul împușcăturilor, cu crîmpeiele de cer întrezărite printre coamele învolburate, drame colorate pline de mișcare, în care războiul exalta viața și își sădea mișcarea brutală în tinerele suflete lirice care i se deschideau de pretutindeni.

Dacă ar fi fost în stare să proiecteze în afara lui gesturile violente și armoniile sale puternice, ca pe un simbol liber și ca pe o furtună a inimii sale, pictura romantică ar fi atins, dintr-o dată, desăvîrșirea. Dar el șovăia. Șovăia între obiectul prea riguros urmărit și doctrina maestrului, prea servil ascultată. Doctrina o lua înaintea obiectului. Un realism prea direct înlănțuia tragedia. Prea rigid, desenul Școlii oprea sentimentul viu gata să țîșnească din suflet, și-i paraliza avîntul în forme întreținute într-un mod bizar și factice. Era o trecere neliniștită de la imobilitatea lui David la tumultul lui Delacroix. S-a încăpățînat pînă la sfîrșit, a părut chiar a înțelege din ce în ce mai puțin. În timp ce în jurul lui, o dată cu Géricault, și, în curînd, cu Delacroix, se înălța flacăra revoltei, el își făcea o problemă de onoare din a apăra Școala bătrînului maestru exilat la Bruxelles de către Restaurație. Or, bătrînul maestru, în același timp, îi mărturisea în scrisorile sale admirația sa pentru Rubens. Împotriva tinerilor care vedeau în el un precursor, aproape împotriva lui David, și mai ales împotriva lui însuși, Gros s-a încăpățînat să se statornicească la antipodul ființei sale. Într-o zi, deznădăjduit din pricina uitării în care se cufunda tot mai mult, sîngerînd de rănile pe care arta pe care el o descoperise cel dintîi i le făcea o dată cu fiecare nouă expoziție, incapabil să

sfărîme ganga care se întărea în jurul geniului său și îl zdrobea treptat, s-a omorît. Moarte romantică, chiar în momentul cînd prin Hugo, prin Berlioz, prin Delacroix, romantismul se afirmă.

II. Eugène Delacroix

Moartea și viața tuturor ființelor sînt înlănțuite între ele. O armonie invincibilă domnește peste destinul oamenilor, și pînă și după moartea lor. În plin triumf, ignorat și singur, Delacroix, leu bolnav, și-a vărsat sîngele în adîncul vizuinii sale. Bătrîn vultur cu penele smulse, Berlioz, pentru a muri, se retrage în cuibul înalt unde gheața și soarele înălțimilor ard pînă la capăt nervii celor care au iubit prea mult. Hugo, demagog uriaș, împărat al cuvintelor și al planșelor, se stinge legănat de vuietul unui popor imens care ar vrea să-l mai aibă încă în mijlocul său. Baudelaire sfîrșește neputincios, otrăvit de parfumul marilor sale flori veninoase, amestecîndu-și putregaiul sublim cu dospeala universului senzual. Cînd misticul său vis social se prăbușește în flăcările Comunei, arterele lui Michelet i se rup în creier. Wagner, în inima orașului arzător al decorului și al picturii, adoarme în brațele Isoldei, între văzduh și mare. Vigny moare fără a rosti un cuvînt. Corot își scoate pipa din gură și se stinge înconjurat de cîțiva buni prieteni. Musset, acest bețiv al sentimentului, e ucis de beție. Dostoievski e dus la cimitir de mulțimea prostituatelor, a prinților, a preoților și a ocnașilor. Tolstoi, pentru a trăi așa cum îi poruncește inima, moare de frig în pragul casei săracului.

Viața și moartea lui Géricault simbolizează romantismul. Ele se definesc prin spiritul de cucerire al acestuia, violent, absolut, iremediabil, fără o privire asupra viitorului, prin indiferența acestuia față de morală și prin gustul lui amar

pentru moarte. Aparține avangardei, afirmînd că descinde din Prud'hon, situîndu-se între Gros, ale cărui arme le preia împotriva lui David, și Delacroix, care va lua de la el mișcarea pasionată, pentru a introduce într-însa mai multă flacără și mister, o dată cu valul său de materie arzătoare și de culoare însuflețită. Prea mult negru, prea multe statui goale, dar un modeleu subliniat de umbra tragică, pretutindeni morți, un morman de cadavre livide rostogolite de ocean, o sete violentă de a năpădi prin toate simțurile lumea senzației. Cînd scurta sa misiune a luat sfîrșit, cînd tînărul său prieten Delacroix a expus *Barca lui Dante* și a început *Masacrul din Chios,* adevărat strigăt de război al romantismului, moare ros de ftizie pentru că a căzut de pe un cal nărăvaș și a făcut prea multă dragoste. Delacroix nu va duce pînă la capăt această misiune, căci e prea puternic pentru a accepta frontiere între viața, totdeauna nedesăvîrșită, și opera lui ce progresează mereu, dar cînd el va dispărea, lumea se va afla în fața unui nou mister. Un om va fi posedat, în stare de germinație neîncetată, orgoliul tăcut al lui Vigny, nesfîrșita bogăție plastică a lui Hugo, eterna vibrație senzuală a lui Baudelaire, o aspirație chinuită către profunzimile shakespeariene, și într-o inimă tresăltînd de fiori, armonia voluntară sorbită din contactul constant cu opera lui Racine și a lui Poussin. E cel mai puternic și cel mai mare suflet de pictor după Rembrandt.

Cîteva ore i-au fost de ajuns, în timp ce Expoziția se organiza îndărătul porților oficiale, pentru a picta din nou *Masacrul din Chios,* după ce văzuse pînzele lui Constable, care i-au arătat cîtă forță strălucitoare se poate obține folosind tonurile separate. Pictura engleză, atît de superficială, dar cu o suprafață atît de bogată, pe care Franța nu o mai văzuse de patruzeci de ani din cauza războaielor neîncetate, pătrundea în el în momentul necesar, atît datorită autorității maeștrilor, cît și insistenței prietenilor,

Bonington încredințîndu-i talentul și visurile sale și lucrînd alături de el. Posedă aproape de îndată tehnica pe care o va perfecționa pînă la sfîrșit. Și-a făcut un cadru cromatic, în care culorile sînt dispuse conform unor opoziții diametrale, unite unele cu altele prin tonurile lor separate, pentru a izgoni din tablou tonurile exagerate, straturile de culoare translucide realizate din lungi hașuri distincte, pentru a face să vibreze pictura, transparența colorată a umbrelor, întrebuințarea culorilor pure și a tușelor separate, pentru a izgoni din tablou tonurile neutre și griul. Dar toate acestea sînt doar nimicuri! Mica lui mînă firavă flutură ca pe o săgeată acest instrument atît de greu pentru cei pe care îi neliniștește povara armei ce trebuie mînuită. Îl citește pe Dante. Îl citește pe Shakespeare. Citește *Faust* și îl ilustrează, iar bătrînul Goethe este înspăimîntat cînd vede că a fost înțeles de acest copil. Îi ascultă pe Gluck și pe Mozart. Scrie mult, doar pentru el aproape totdeauna, și chinul său metafizic te duce uneori cu gîndul la Pascal. Meditează și se înfioară în fața lui Michelangelo. Nu se mai desparte de tablourile lui Veronese. Forța lui Rubens îl umple cu marele său val continuu. Viața sa exterioară este demnă, destul de distantă, un lustru monden impecabil sub care vuiește vulcanul. Pe stradă privește mersul femeilor, mișcarea șoldurilor, tremurul sînilor lor și strălucirea mată a gîtului lor solid ca o coloană, iubește caii, copacii, marele cer înnourat sau crepuscular și căderea nopții. Iată elementele sale, iată limbajul său. E drept că îl ascute și îl face mai suplu, mai ferm și mai direct. El îi sluiește să proiecteze în afară simbolurile gîn-

---

* Comunicat în *Artistes français* de către Th. Silvestre, singurul scriitor după Baudelaire care a avut simțul marii picturi în secolul al XIX-lea. Fromentin, pictor mărunt și om de litere eminent, o înțelege mai puțin și se lasă fascinat — de altfel cu sagacitate — de unele chestiuni de tehnică. El este și va rămîne idolul grămăticilor picturii (N.a.).

dirii sale, așa cum gestul unui dirijor smulge din pereții viorilor tăcute și ai alămurilor adormite cîntul tuturor privighetorilor din păduri amestecat cu vocile tuturor fluviilor, și toate cuvintele oamenilor duse de toate vînturile.

Căci, dintre toți muzicienii picturii, el este, poate, cel mai complex, cel mai sfîșietor. Ne face adesea să ne gîndim la Beethoven, la Wagner, uneori la Berlioz. Firav și nervos, cu fața lui de leu bolnav, are trăsăturile obosite, ochii arzători și tenul pal al celor în a căror inimă contractată sălășluiește o furtună simfonică, haotică și contradictorie, dar care au forța mută de a-i impune ordinea și autoritatea spiritului. Un dezacord ciudat domnește între temperamentul și cultura lui, dar, din clipa în care pune mîna pe penel, totul i se supune, iar strigătele pasiunii se rostogolesc sub armonia surdă, ca acele clocote de apă caldă ale căror erupții submarine înalță pe alocuri suprafața întunecată a mării. Sufletul său este unit cu universul prin vibrațiile luminoase pe care numai ochii săi le percep, și care au sonoritatea, misterul, caracterul infinit al muzicii. Văzduhul întreg răsună ca o liră imensă de culorile și de luminile care îl fac solidar cu propria sa dramă interioară.

Ce importanță au subiectele sale, cele ale tuturor oamenilor din vremea sa, istoria, uneori mitul, tragediile dramaturgilor din Nord, Orientul, pe care cuceririle și călătoriile îl descoperă, și pe care o lungă excursie făcută de el însuși în Maroc i-l dezvăluie, cu văpaia sa mohorîtă, culoarea sa sîngerie și tragică, cu oamenii și animalele sale indolente și convulsive, cu fatalismul antic și cu implacabilul spirit nomad, care continuă și se prelungesc în imobilitatea sa vicleană, în tăcerea și în cruzimea sa? El pictează zbuciumul unui suflet halucinat, stăpînit de o mare armonie dureroasă, dar acceptată, a zonelor invizibilului presimțit. Totul exprimă mișcarea, străduțele îndepărtate ale unui oraș care se răsucesc ca niște

gheme de șerpi, norii și fumul luate de același vînt care flutură stindardele, flăcările scuturate aic torțelor, stejarii brăzdați adînc de fulger, galopul ascendent și centripet al cailor care tirăsc carul soarelui, răsucirea trunchiurilor și a membrelor, pe care o tragedie centrală le precipită în jurul aceluiași punct sau le distribuie de la un capăt la celălalt al pînzei, conform ritmurilor zvîcnite ale fugii, ale atacului, ale apărării sau ale voluptății.

El exprimă mai curînd spiritul decît forma mișcării. Sau, mai bine-zis, însuși spiritul lui determină mișcarea. Desenează după obiect, dar, de îndată ce ia penelul în mînă, se închide singur în atelier, fără model, își începe tabloul din toate părțile în același timp, se năpustește cu toate puterile către orizontul dorinței sale, vede viața înconjurătoare ca pe o sferă plină și confuză și caută expresia accidentelor suprafeței acesteia în densitatea spirituală a adîncurilor ei tainice. Iată foamea, labe monstruoase crispate pe brațe sfîșiate, pe piepturi sîngerînde de animale, boturi contractate cu ochi de jăratic și pari însîngerați care străbat plămîni. Iată mînia, iată umerii și sînii, și brațele goale ale mamelor mînioase, copilul spînzurat de gîtul lor și pumnalul din mîna lor. Iată războiul, sîngele roșu precum cerul și incendiul, ochi înroșiți de lacrimi, șuvițe de păr negru sau roșcat răsucite ca niște vipere, brațele unui cadavru întins pe genunchii unei muribunde, cai adulmecînd moartea. Iată iubirea, cu sensul tragic pe care-l capătă în orice suflet mare, întunecatele flori în adîncul umbrei parfumate, colierele sunînd pe pielea fierbinte, pîntecele chihlimbarii care se pierd în umbra coapselor tainice, înspăimîntătoarea atracție a fructelor profunde, din care cel puternic soarbe putere, din care cel slab bea otravă, dar în preajma cărora nimeni nu știe dinainte dacă e slab sau dacă e puternic. Iată moartea, buzele copiilor bîjbîind în jurul mamelelor întărite de umflătura rece a putreziciunii viitoare, valurile

rostogolind sub nori joși cadavre descompuse, brațe înțepenite, buze albe sau dezgolind dinții. Forma și culoarea sînt o gîndire în acțiune. Nu mai poți vorbi despre ele, ci despre o zvîcnire ritmică și continuă în care imaginația pictorului, pradă lirismului ordonat al celor care sorb lumea pentru a-i da forma craniului lor și mișcarea inimii lor, ne comunică de-a valma senzațiile sale, ideile și sentimentele sale. Ce înseamnă cuvîntul desen cînd e vorba de aceste suprafețe mișcătoare pe care drama le răsucește, le convulsionează și le umflă pe dinăuntru, reducînd expresia spirituală la cîteva reliefuri dominante care fac culoarea să urle, să suspine, să rîdă sau să cînte? Culoarea însăși se mișcă. Ea vibrează, ezită sau se prăbușește, urcă și coboară precum marea. Tonul local, reflexul, trecerea, valoarea sînt înșiși actorii dramei. Acest roșu care se cufundă și se întunecă în miezul măcelului scoate un țipăt continuu, acest roz rîde sinistru în acest păr întunecat, acest albastru vorbește inimilor revoltate despre iluzia paradiselor ce par lesne de atins, acest auriu și acest carmin unduiesc și ard în atmosfera călduță și moleșitoare a unei camere voluptuoase, acest verde livid este luat din mările furtunoase și din cărnurile în putrefacție, pentru a exprima trecerea sau domnia morții. Tonul care se naște și care moare, și care învie sub ochii oamenilor, la șaizeci de ani după moartea pictorului, exprimă mișcarea profundă a emoției lui dramatice, pe care linia gîfîitoare o urmărește pentru a o închide în real. Și oricît de mare ar fi energia acestei linii care zvîcnește și tresaltă o dată cu arsura repetată a flăcării creatoare, tragedia colorată pare că evadează din ea, că o depășește și că o tîrăște în vîrtejul ei, pentru a ajunge în profunzimile mistice în care s-ar zice că universul își unește forța confuză cu sufletul marilor inspirați. Delacroix este probabil singurul care, fără să poată fi învins, a căutat în afara simbolurilor eterne ale mitului grec și ale *Bibliei,* în însăși litera-

tura și istoria modernă, pretexte permanente pentru a-și manifesta pasiunea. Această revărsare a limbajelor credinței unele într-altele — muzică, poezie, pictură — e un fenomen nou, în care romantismul întîlnește adeseori principala sa piedică, dar și, la doi sau trei oameni, Delacroix, Baudelaire, Wagner, uneori Hugo, uneori Berlioz, vîrful de unde poate să pretindă a atinge regiunea invizibilă unde sălășluiesc și se confundă în cel mai înalt simbolism toate formele credinței. Dintre toți, fără îndoială, pictorul e cel pe care-l pîndesc cele mai multe primejdii, căci dacă pierde din vedere obiectul timp de o secundă, arhitectura plastică a pămîntului și a cerului, înfundarea volumelor în profunzimea planurilor, eșalonarea valurilor, solidaritatea liniilor, întreaga lume sentimentală în care literatura se mișcă în voie îl complică, îl face scarbăd, îl copleșește, îi îndepărtează spiritul de regiunile concrete în care imaginația lui trebuie să-și caute întreaga-i hrană. Realitatea, pentru pictor, constă în viziunea inteoară pe care o are el despre univers. Dar orice viziune ale cărei rădăcini materiale nu se împlîntă din toate părțile în substanța nelimitată a vieții senzuale a pictorului, nu aparține picturii. Prerafaeliții englezi, nazareenii și didacticii germani, elvețianul Böcklin, francezul Gustave Moreau vor afla aceasta pe socoteala lor, dar nu și a picturii, care nu are nimic comun cu ei.

E deci singurul pe această culme, pentru că ochii săi știu să vadă, în stare să-și transpună emoțiile literare, chinurile metafizice, aspirațiile sentimentale și viziunile confuze pe care muzica le trezește în el, în lumea reală a culorilor și a formelor, căreia, totodată, îi impune o divină deschidere. Iată, așadar, povestea oamenilor și fatalitatea ei, pe care noi o numim iubire, sau voință, și seninătatea ei necruțătoare, pe care noi o numim cruzime. Iată chipuri extaziate sau îndurerate sub privirea cărora mersul eveni-

mentelor progresează indiferent. Iată-l pe doctorul Faust. Iată cunoașterea exactă ajunsă pe marginea neantului și aplecîndu-se înspăimîntată peste abisul în care vidul și noaptea se cufundă sub un val de flori. Iată visarea lui Hamlet. Iată misterul de neînfrînt, imensitatea fără de margini a spațiului și a sentimentului care a putut fi cuprinsă în întregimea ei într-o cutie osoasă, mai puțină vreme decît trăiește o plantă, și din care ea dispare pentru totdeauna, în răstimpul unui fulger. Și iată singura imagine pentru stăpînirea căreia merită să trăim: cea pe care un mare suflet o realizează pentru a pune la încercare cutezanța entuziasmului său, și care corespunde atîtor indicații șovăielnice și bîjbîitoare din obiectele efemere ale iubirii noastre, încît ea devine treptat pentru noi mai reală decît lumea și ne dăruiește o mai tînără credință după fiecare din crizele noastre de deznădejde.

„Lucrul cel mai real din mine sînt Iluziile pe care le creez . . .“ Într-adevăr. Și prin aceste Iluzii pe care le creează, Eugène Delacroix stă de vorbă, cum spune Baudelaire, cu „supranaturalul“. Religia sa este un focar fierbinte și nesecat, pe care toate dramele, toate chipurile naturii, tot ceea ce este tragic și minunat în scurta aventură umană îl alimentează, și peste care el își revarsă focul lăuntric. Este, poate, în pictură, împreună cu Rembrandt, cu Rubens și cu Michelangelo, cel care s-a străduit cel mai mult și cel mai bine pentru a smulge marele mister din domeniul teologic și a-l așeza în străfundurile inimii omenești, care neîncetat îl soarbe din imensitatea impasibilă, pentru a-l însufleți în mod nedeslușit și a i-l reda, sporit cu imensitatea acestei inimi.

III. Relieful romantic și Honoré Daumier

Nici unul dintre aceștia, care au fost, fără îndoială, cei mai mari dintre marii pictori, nici

unul, se pare, nu-l egalează — cu excepția lui Rembrandt — în ceea ce privește profunzimea și forța sentimentului, nici unul — cu excepția lui Rubens —, în ceea ce privește puterea torențială a mișcării expresiei, nici unul — cu excepția lui Michelangelo —, în ceea ce privește puterea de a transpune în pictură ceea ce pare că aparține domeniului meditației abstracte și profetismului moral. Dar poate că îi lipsește uneori ceea ce nu-i lipsește niciodată nici unuia dintre ei: facultatea de a suprima și de a alege. El posedă în creier ordinea, și chiar un fel de calm impresionant sub zbuciumul aparent, dar nu întotdeauna și în inimă. Simte prea mult, vrea să spună prea mult, și, deși ansamblul trăiește totdeauna, el trăiește uneori prea din plin, se clatină, tăcerea îi este o povară. Romanticii construiesc organic, pleacă de la impulsul intern, își desfășoară suprafețele expresive cu atîta grabă și violență, încît adesea mișcarea pare confuză și încărcată. Contemplarea obiectului îl îmbată într-atît pe individ, încît obiectul devine la fel de viu ca și individul însuși, dar liniile lui sînt fluctuante, iar fragmentul expresiv țîșnește singur, strălucitor, halucinatoriu, iradiind forță și iubire. Hugo e plin de găuri, de goluri pline cu fum și cu vînt. Wagner este adesea șovăielnic, prolix, și pieptul lui de colos se înăbușă sub mormanul de flori. Melodia grandioasă a lui Berlioz plutește timp de o clipă, cu cele două mari aripi deschise, apoi cade vertical, într-o explozie de zgomote vulgare și de strigăte asurzitoare. Delacroix, cel mai stăpîn pe puterea lui, zvîcnește uneori în afara propriului său ritm, după care gonește apoi spre a-l prinde din urmă. Rodin, ultimul dintre ei toți în ordine cronologică, posedă o putere monstruoasă de a exprima, prin vibrațiile suprafeței sale, viața profundă a obiectului. Dar aceasta în detrimentul echilibrului și al relațiilor sale cu tot ceea ce îl înconjură: nici un ansamblu monumental nu rezistă în întregime.

Iată, fără îndoială, prețul pe care trebuie să-l plătească orice forță expresivă, excepțională, în mod tot atît de necesar îndepărtată de marele calm arhitectural, pe cît de îndepărtate de rațiune sînt rațiunile inimii. După pictorii de sicrie din Egiptul creștin, după artiștii hinduși, după Rabelais, Tintoretto, Shakespeare, nimeni nu a mai posedat în aceeași măsură ca marii romantici puterea de a exprima ceea ce este mai irezistibil și mai îmbătător în mișcarea interioară a vieții. Procedeul nu se schimbă, dar ceea ce îl face atotputernic și cu neputință de imitat e faptul că el nu-i un procedeu, ci un mod de a trăi. Pictorul, sau sculptorul, sau poetul romantic află în obiect, cu o siguranță fulgerătoare, vîrful expresiei acestuia. Atunci îl înconjură cu febra sa creatoare, și totul se îndreaptă către acest vîrf, din toate părțile. El se naște dinlăuntrul obiectului, îl înalță, îl îndreaptă într-o singură direcție, îi sparge suprafața. Țîșnește în afară, în întîmpinarea luminii, aruncînd în urmă, în vag sau chiar în întuneric, tot ceea ce este ostil, secundar, sau numai indiferent. Hugo fie că scrie, fie că desenează, își împinge dorința tiranică pînă la opoziția diametrală: ruinele pe promontorii, furtuna, oceanul, muntele, tot ceea ce este nemăsurat, tot ceea ce este fatal, se arată și se modelează violent prin lupta
13 antitetică dintre umbră și lumină. Raffet pictează în bloc zboruri rectilinii de egrete, ziduri de oțel, lungi coame fluturînde, mii de copite tăcute, iar vuietul destinului se aude în întuneric. Baudelaire acumulează în centrul viziunii sale toate impresiile senzoriale împrăștiate pe care sensibilitatea-i fanatică și mistuitoare i-a îngăduit să le adune din sutele de
16 mii de obiecte asemănătoare. Constantin Guys alungește ochii vopsiți ai prostituatelor, le înroșește gurile sîngerînde, le îngreunează mamelele tari, le face bijuteriile mai grele și mai sonore, le îngrămădește mai sus pe ceafă părul întunecat împodobit cu piepteni și cu flori,

iar mirosul dragostei umple sălile de bal și de spectacol, dă tîrcoale de-a lungul străzilor fierbinți, atît serile de vară și așteptarea neliniștită a nopților. Barye concentrează tot spiritul atacului și al apărării în marile labe ale fiarelor sălbatice, în umflăturile musculoase ale umerilor lor, în planurile vibrante și încordate ale coapselor și ale șalelor. Daumier surprinde inima dramei și strînge în jurul ei toate nodurile expresive pe care știința grandioasă și intuitivă a formei în acțiune i le dezvăluie neîncetat.

Ar fi de ajuns să definim această aspirație comună tuturor romanticilor de a concentra expresia în întregimea ei într-un relief strălucitor, spre care toate liniile și toate luminile aleargă din toate părțile, entuziaste și supuse ca tot atîtea coordonate, către o forță centrală care trebuie pusă în evidență. Millet, în același timp, încearcă același lucru, și uneori aproape îl și realizează, cînd părăsește penelul pentru peniță sau pentru creion. Dar forma, pe care el o vrea simplă și naivă, definită prin cîteva planuri sobre, rămîne aproape totdeauna goală. Mai tîrziu, la cealaltă extremă a romantismului, Carrière exprimă, prin același mijloc, mai puțin o dorință plastică cît o nevoie sentimentală.

La Daumier, dimpotrivă, forma, pe care un arabesc de lumină o sculptează, o descrie, o călăuzește prin degradeurile și progresiunile sale în suprafață, prin torenții de materie topită în profunzime, se rotește și se răsucește, plină ca un bronz viu, se înnoadă și se dezînoadă sub impulsul efortului, al dorinței sau al foamei, ca niște trunchiuri de viță de vie și de iederă înlănțuite și sorbindu-și din miezul pămîntului hrana și sprijinul. El te face totdeauna să te gîndești la cîțiva dintre maeștrii cei mai patetici ai formei umane în acțiune. Acest om simplu și dintr-o bucată este produsul natural al unei culturi europene intense și nu încă deviate, și toți vechii clasici se re-

cunosc în el. El este atît din Sud cît și din Nord. Născut la Marsilia, acolo unde umbra și soarele sculptează munții și malurile mării în largi planuri expresive și solide ca niște schelete, el trăiește viața străzii pariziene, în centrul cel mai clocotitor al tragediei și al comediei cotitiene pe care o vezi de îndată ce-ți întrerupi mersul automat pentru a-ți fixa o clipă privirea pe ceva. Da, trăiește viața străzii pariziene. Îi cunoaște, desigur, pe Rembrandt și pe Rubens, și pe Tintoretto, și pe Michelangelo. Dar nu se gîndește la ei cînd luminează cu lumina vie pe care Rembrandt o mînuia după bunul lui plac, ființe care-și manifestă acțiunea prin volume proeminente pe care Michelangelo le-ar fi recunoscut drept ale sale, și prin înlănțuiri de membre în care Rubens și Tintoretto și-ar fi regăsit puterea de a face să răsune toate mișcările vieții în continuitatea liniilor și în adîncimea planurilor.

S-ar spune că pictează cu o argilă arzătoare. E o sculptură a dramei, în care oasele și mușchii adună tot spiritul dramei, a cărei penumbră recucerește treptat sau brusc peripețiile anterioare sau actuale care nu reprezintă chiar punctul ei de legătură și sensul ei spiritual. O expresie sentimentală sublimă se naște numai prin mijloacele plastice, și el e bun ca un sfînt, pentru că e puternic ca un erou. Umărul și brațul tras îndărăt al femeii care poartă un coș și pe care un copilaș o urmează, tropăind cu pași mici, și cu pumnișorii strînși, exprimă efortul unei pîrghii prea slabe pentru a ridica o greutate prea mare. Dar mila urcă din adîncul secolelor, întovărășindu-i pe acești trecători. Uriașul sîn umflat la care suge o mică făptură, capul și gîtul musculos aplecate către supa pe care lingura de fier o duce la buzele țuguiate, totul exprimă, fără îndoială, un îndoit prînz. Dar tragedia foamei vuiește aici precum o furtună. Această femeie puternică, ce își strînge în brațe și la sîn copiii frumoși și goi, exprimă sănătatea fizică și forța

în repaus. Dar spiritul de revoltă învăluie totul în chip maiestuos. Acest măgăruș strivit sub greutatea acestui țăran uriaș, acest cal scheletic care nu ar putea duce povară mai grea decît acest călăreț plăpînd, exprimă mizeria și vulgaritatea fizică ce străbate un deșert de cenușă. Dar omul lăuntric înaintează prin el spre a-l cuceri pe Dumnezeu.

Iată-l pe artist. Și iată opera. E inutil să povestim paradoxul carierei sale. Luat drept caricaturist, a murit foarte sărac, foarte celebru, și total necunoscut. Era caricaturist, lucru deloc serios. Delacroix a fost destul de iscusit spre a se face ales — cu multă greutate — membru al Academiei, pentru a se duce să ia masa în societatea înaltă și a purta fracul. Iar Corot avea norocul să fie fiul unor negustori înstăriți. Daumier trăia, în schimb, între baricadă, mansarda sa și sala de redacție a măruntelor publicații de avangardă. Se mulțumea să posede strada și să cucerească viitorul. Se spune că ignora acest lucru. Mă îndoiesc. Semnul distinctiv al unui om puternic este acela că își cunoaște puterea. Cînd ai o frunte frumoasă, ochi pătrunzători, o gură curajoasă, o față plină și mare precum cea a lui Rabelais, cînd frămînți forma după voie cu mîna-ți iscusită, nu poți ignora că ești rege. Și dacă taci, și dacă izbutești chiar să nu suferi pentru că nimeni nu bănuiește, este pentru că te simți îndeajuns de răsplătit știind să modelezi viața spre a o face să-ți semene. Întregul val întunecat al oamenilor asculta de prima sa chemare. Domnea pe stradă, se simțea singurul ei stăpîn de îndată ce se afla acolo. Nimic din mișcarea străzii nu-i era străin, iar el introducea în această uriașă dezordine ordinea despotică pe care toate mișcările și patimile străzii o organizau în sufletul lui înflăcărat. Viziunea epică a lucrurilor nu-i decît o supunere superbă a senzației și a spiritului în fața forței vii a tot ceea ce infirmii senzației și pontifii spiritului neglijează socotindu-l infe-

rior vieții lor abstracte sau mașinale. Se oprea de fiecare dată cînd un gest elocvent rupea uniformitatea confuză a mulțimii în acțiune. Cunoștea răspîntiile unde un hercule de bîlci ridica greutăți de fontă și ținea discursuri în fața unui cerc atent de auditori. La ceasul cînd atelierele își revarsă pe trotuarele vîscoase fluviul lor dramatic, se amesteca în grupurile pătimașe care intonează în jurul cîntărețului ambulant și al flașnetei ultimele strofe, prin care idealismul popular își exprimă revolta sau speranța. Îl vedeai în rîndul întîi la bîlciurile de cartier, cînd toboșarul bătea toba și cînd șarlatanul sublim declama. Îi iubea pe acești oameni puternici, care răscolesc sufletul poporului, simplu ca și ei, ca și el. Atletul își încrucișează brațele pe pectoralii săi gigantici, semizeu pașnic al forței și al dreptului. Cel care cînta are fața fatală a aedului în gura căruia religiile primitive se afirmă victorioase încă de la primul lor țipăt. Iar acest măscărici cu fața vopsită, cu largul său gest viu, seamănă cu un arhanghel care deschide și închide porțile paradisului și ale infernului... Michelangelo a pictat simbolurile biblice pe plafoanele Vaticanului într-un spirit asemănător. Daumier, deși mai puțin zbuciumat, e probabil la fel de grav, și deși verva lui tună cu accentul mahalalei, de fiecare dată cînd ea luminează sau lovește, un fulger profetic dă și vestește lovitura.

Căci e un om drept, unul adevărat. Legea îi este aproape cu totul indiferentă, și încă și mai mult justiția. Posedă veselia puternică, forța irezistibilă, indulgența, măsura și milostenia celor drepți. Amenda, închisoarea îi reînnoiesc virulența. Tonurile de alb și de negru ale stampei — căreia cîteva sărmane cocioabe aflate într-un colț, cîteva trunchiuri desfrunzite de pe un mal, un cer străbătut de vînt, un puternic decor de țară sau de mare oraș îi conferă o măreție de frescă — au sonorități catifelate și profunde prin care pietatea sa

răzbunătoare ia iubirea față de lumea vie drept pretext pentru a se exterioriza. Pretutindeni unde se află un învins care nu merita să fie învins, sau unde un sărac este umilit, pretutindeni unde un om slab strigă după ajutor, pretutindeni unde vulgaritatea și josnicia triumfă, el e de față pentru a-l apăra, singur, pe cel ce vrea să fie ocrotit, și a-l înfrunta, singur, pe cel ce nu vrea să înțeleagă. E prezent în pretoriu, unde îi lovește cu biciul, cu un rîs magnific, pe judecătorul nedrept și pe avocatul mincinos. Sculptează din înaltul tribunelor, cu pumnul, mutrele, genunchii și pîntecele oamenilor legii. Aduce cartușe în cocioabele muncitorești, în care ultimul vizitator răspîndise sînge pe jos și creieri pe pereți. Trage cu pușca alături de armata celor săraci, pe mormanul de pietre de caldarîm. Acest om naiv și simplu poartă în inimă toate forțele inocente care, prin insurecțiile iobagilor și ale Comunelor, prin catedrală, prin Frondă, prin zilele revoluționare din '89 și din 1830, au deschis mulțimii căile viitorului. Fariseul și ipocritul fug din drumul lui, bogatul cel rău scrîșnește din dinți, iar păstorul cel rău păleste. Și, de vreme ce, în timpul lui, burghezul e cel care domnește, el lovește în burghez.

IV. Dominique Ingres

Ura față de burghez e un fenomen romantic, excesiv, ca toate fenomenele romantice, dar foarte sănătos. Berlioz o proclamă cu furie în memoriile sale. O întîlnim în jurnalul lui Delacroix, prea gentilom pentru a fi în stare de negație sau de invectivă publică. Exodul peisagiștilor la Fontainebleau este o manifestare activă a acestei uri. Gautier și Baudelaire o afișează în îmbrăcămintea lor. Ceva mai tîrziu, Flaubert caută în ea pretextul, iar Zola unul din subiectele cele mai frecvent repetate ale artei sale. Estetica lui Ruskin, aproape în între-

gime, pleacă de la un protest sentimental împotriva ordinii sociale impusă de burghez. Ibsen opune văilor mocirloase peste care acesta domnește prin consimțămîntul mulțimilor, singurătatea piscurilor înzăpezite, scăldate în soare. O asemenea unanimitate își are motivele ei necesare. Toți cei ce iubesc protestează împotriva celor ce agonisesc, toți cei generoși se ridică împotriva celor interesați. Numai Balzac vede frumusețea cuceririi, dar, vai! în procedeele ei cele mai vulgare. El nu se mulțumește să cînte afacerile, el face afaceri. Acel „îmbogățiți-vă" al lui Guizot, ferocitatea închistată și pontificală a lui Thiers, nu sînt pentru el numai fenomene obiective pasionante ce trebuie descrise, ci și obiecte vrednice de admirație în fața cărora puterea lui se pleacă. Nici unul dintre toți aceștia, nici el, care admiră, nici cei care protestează, nu sînt capabili să simtă ceea ce este viguros și grandios în această luare în posesiune a bogățiilor planetei de către o clasă ajunsă la libertatea politică în timp ce ei înșiși luau în stăpînire libera senzație.

Oameni ceva mai în vîrstă decît ei, născuți în familiile înstărite ale stării a treia pe cale de a triumfa, crescuți, prin urmare, în vederea cuceririi pozitive a libertății și a acțiunii, și nu înflăcărați, ca ei, de victorie, reprezintă în domeniul spiritului frumusețea acestei cuceriri. Meridionali, de altfel, tot atît de îndepărtați de idealismul sentimental în care arta din Nord își află toate pretextele, pe cît erau de îndepărtați de războinicii idealiști din Nord — care nu acceptau războiul decît pentru a elibera, prin el, popoarele oprimate din Europa — soldații realiști din Sud, care iubeau războiul pentru beția lui cumplită și pentru foloasele lui imediate. Între ei, desigur, există trăsături de unire, Bonaparte, Berlioz, Daumier, la care linia melodică și fulgerul meridional pătrund în materia Nordului pentru a o modela profund ca pe o argilă colorată. Dar

Berlioz, la Roma, se leapădă cu dezgust de Stendhal, care n-a avut decît vina de a se naşte cu douăzeci de ani mai devreme, într-un moment mai puţin entuziast, şi în aceeaşi ţară cu el. Şi cînd Ingres, venind de la Roma, nimereşte în mijlocul bătăliei romantice, toţi cei ce sînt mai mult sau mai puţin romantici fac front din instinct împotriva lui, iar toate mediocrităţile pe care le scandalizează romantismul, singurul, atunci, care combate pentru viaţă şi pentru libertatea pasiunii, se grupează în jurul lui, iar el, din slăbiciune şi din vanitate, se lasă legat de mîini. Romanticul şi burghezul nu urau sau nu lăudau la Stendhal şi la Ingres decît uscăciunea lor lineară, răceala lor aparentă în faţa obiectului, acea strădanie îngustă şi directă de a-l reda aşa cum este. Spiritul academic şovăitor caută în puritatea liniei lui Ingres justificarea doctrinelor davidiene pe care îşi sprijină, de bine de rău, clasicismul obosit. Şi, în ciuda rezervei lui Stendhal, în ciuda paradoxului zgomotos al carierei lui Ingres — care urăşte Şcoala şi Juriile, şi care este făcut şef al Şcolii şi prezident al Juriilor, care-şi proclamă dezgustul pentru anatomie şi al cărui desen anatomic este opus formei dislocate a lui Delacroix — are loc, faţă de amîndoi şi din partea tuturor, prieteni şi duşmani, aceeaşi eroare: nimeni nu zăreşte în acea clipă flacăra sub gheaţă, fermentul de revoltă şi pesimismul implacabil sub forma decolorată şi sub calmul tradiţional.

Ingres este un burghez al timpului său, pornit să cucerească forma precum notarul sau bancherul banii. Dar e un mare burghez. Posedă inteligenţa limpede, riguroasă şi limitată, autoritatea brutală, probitatea specializată a acelor cuceritori severi care, într-un scop de cîştig şi de dominaţie pozitivă, săpau canale, construiau drumuri, acopereau Europa cu căi ferate, lansau pe apă flote şi schimbau pe tejghelele lor bancnotele de hîrtie cu aur. El le-a făcut, de altfel, acestor bărbaţi portrete care par tur-

nate în bronz și săpate cu o daltă de oțel. Deoarece corespunde riguros celor care aparțin epocii sale și clasei sale, el este, în Franța, ultimul care desenează, cu un creion ascuțit și dur ca un vîrf metalic, clar, nelăsînd nimic în umbră din caracterul interior, suprimînd orice detaliu care nu subliniază acest caracter, acele imagini psihologice ale bărbatului și ale femeii, care sînt atît de caracteristice pentru această țară. Ele continuă, fără întrerupere, de la Fouquet și de la Jean și François Clouet pînă la el însuși, trecînd prin Lagneau, Sébastien Bourdon, Coysevox, Le Brun, Perronneau, La Tour, Drouais, Houdon, și încă atîția alții, iar de la Montaigne la Stendhal toți moraliștii francezi, La Rochefoucauld, La Bruyère, Saint-Simon, Voltaire, Chamfort, le aduc sprijinul clarvăzătoarei lor mărturii. Francezul s-a născut psiholog, el este liric cu intermitențe, cînd, în secolul al XIII-lea, în secolul al XIX-lea, un mare eveniment social — Comuna, Revoluția — îi agită cu vuiet de furtună izvoarele sentimentului. Stendhal și Ingres, în ceasul cînd poemul renăștea în inima scriitorilor, a muzicienilor și a pictorilor, trebuiau în mod fatal să rămînă ignorați sau neînțeleși, unul să nu-și afle editorul, celălalt să-și vîndă cu douăzeci de franci figurile pătrunzătoare, mari cît un portret chinezesc, pure ca o melodie, spirituale și vii ca o scrisoare sau ca o povestire din secolul spre apogeul căruia se născuse.

E un realist voluntar care nu aduce nimic nou, într-o țară de realiști foarte subtili și foarte nuanțați, în afară de o formă înnoită și devenită mai fermă, la contactul, căutat cu pasiune, cu anticii și italienii. Înainte de a se naște Delacroix, lucra deja în atelierul lui David, studiind din ordinul despotului statuile și basoreliefurile romane, entuziasmîndu-se pe ascuns în fața desenelor sculptorului englez Flaxman, care îi dezvăluie gravurile de pe vasele grecești în limbajul timpului său, și neputînd decît să admire portretele maestrului său, solide, auto-

ritare, pline de iubire reprimată, în care respectul față de osatura internă se afirmă pentru a sprijini întregul secol ce se dezvoltă. Italia, unde Ingres petrece aproape toată prima jumătate a acestui secol, și unde studiul înflăcărat al antichității elenice, al goticului italian și al lui Rafael îl va face foarte curînd să vadă, precum un chip de femeie apărînd de sub un văl ridicat, fiorul continuu al vieții în frescă și în marmură, îl va elibera aproape cu desăvîrșire de detaliul arheologic și de dogmatismul îngust, împotriva cărora romantismul și el însuși luptau în acel moment. Sînt două victorii, a căror solidaritate nici Delacroix, nici el însuși nu vor vrea să o vadă, și care-și vor proiecta acțiunea reconciliantă în formele viitorului.

A fost pe punctul de a surprinde sufletul antic la izvoarele sale, și, în timp ce Delacroix le aduce oamenilor libertatea sentimentului prin mișcare și prin culoare, el le pregătește, o dată cu libertatea formei, revelația adevăratei gîndiri grecești, care voia să îmbrățișeze blocul viu în ansamblul său și să-l exprime, fără a se preocupa de detaliul pitoresc, prin rotunjimea și plenitudinea conturului. Ce importanță are că culoarea lui, din care reflexul se exilează în mod voluntar, nu este, de cele mai multe ori, decît un atribut inerent al formei — deși, în cele mai multe dintre portretele sale, armonii discrete, tonuri de negru profund, de gri albăstrui și de ardezie din fundaluri unduind ușor, tonuri de alb cu reflexe de perlă, de albastru și de aur, îi conferă un loc sigur între Chardin și Corot? Muzica sălășluiește în linie, în care Gluck, și Mozart, și Beethoven, pe care îi iubește cu intransigență, și-ar recunoaște linia melodică, nu încă atrasă către vîrtejul romantic, spre a fi tîrîtă de Berlioz și cufundată de Wagner în furtuna instrumentală a simfoniei cucerite.

Muzica sălășluiește în linie. După formula Școlii, după David însuși, el „desenează prost". Afli pretutindeni în tablourile lui picioare infirme, mîini strîmbe, gîturi gușate, încheieturi

dezarticulate, gambe și brațe cu o treime prea lungi sau prea scurte. Dar toate slujesc întotdeauna puterii expresive a liniei, care se insinuează, se avîntă sau se încovoaie, pentru a reda senzația globală pe care modelul o trezește în el. El subțiază degetele, rotunjește membrele, scobește șalele, îngroașă buzele, alungește sau subliniază ochii. Desen, portret, tablou mic sau mare, totul este o melodie liniară care urmărește forma cu naivitate în unduirea ei continuă, dar, cînd aceasta primește șocul ideii pe care i-o sugerează, ea umflă sau prelungește, sau mîngîie, sau reține acea unduire, pentru a-i impune sensul. Am putea surprinde aici urma deformării romantice, dacă artistul n-ar privi în primul rînd ansamblul, nu din punctul de vedere al unei impresii dramatice care trebuie redată, ci din punctul de vedere al unei idei generale, obiective și păgîne, către care l-au călăuzit sufletul său latin și cultura sa antică. Un braț de femeie pe spătarul unui fotoliu, o mînă frumoasă care atîrnă, doi genunchi încrucișați, un tors sinuos care se prăbușește sau înaintează nu atrag niciodată doar ele singure privirea, căci nu sînt decît unul dintre vîrfurile unei unde ferme și progresive, ale cărei contururi corespund senzației pe care el o caută în mod voluntar și pe care o găsește în miezul oricărui obiect.

Dorința trupului feminin, rotund, plin, umflat de forță ca un univers, îl obsedează. Prin el se afirmă, gata să se răspîndească pretutindeni, acel imn înălțat femeii, pe care pictorii din secolul al XVIII-lea îl schițaseră mai mult cu vervă decît cu iubire, dar care va căpăta, în secolul al XIX-lea, prin Delacroix, prin Chassériau, prin Corot, prin Courbet, prin Carpeaux, prin Puvis, prin Renoir, prin Rodin, un caracter pătimaș, uneori fermecător și alteori tragic. Îl auzim vuind pretutindeni în opera sa, unde îmbracă, pentru că la el întîlnim mai multă voință decît lirism, un net sens erotic și aproape bestial. Dacă ar fi pictor mai spon-

tan, ne-am gîndi la Goya. Aici, mai ales, izbucnește sufletul său burghez, cu apetiturile lui neînfrînte și care nu cunosc lupta interioară, pe care nici dantelele ce acoperă pielea, nici podoabele și nici buclele din jurul gîturilor, nici rochiile ample care învăluie taliile și picioarele, nici pretextul religios sau mitologic nu izbutesc să le ascundă. Sfintele sale Fecioare au fost mai întîi pictate goale, și cînd au mîinile încrucișate pe inimă, le zărești totuși curba unduioasă a sînului și linia care se rotunjește pe pîntecele pîrguit. Desigur, în fața desenelor sale terminate și a tablourilor sale alegorice s-ar putea crede, și s-a crezut, că numai forma așa-zis ideală prezintă un interes pentru el. Dar miile sale de crochiuri îl dau în vileag, și el este mare în ele. Vedem aici torsuri brăzdate adînc, piepturi căzute. Vedem pîntece largi cu zbîrcituri adînci ca o scoarță de copac și care sînt grele și fierbinți ca un fruct. Și cînd își aruncă ochii peste vreun model ilustru, oricît de deliberată ar fi austeritatea costumului, acesta e ca și cum ar fi dezbrăcat. Așa cum bărbatul este definit de el prin avere, femeia este definită prin iubire. El cîntărește pîntecele burghezilor și sînii femeilor burgheze. Cîte brațe frumoase și grele ieșind din șaluri, cu mîinile lor grase atîrnînd, cu degetele răsfirate, parcă pline de picături de sevă, pe care inelele strălucesc! Cîte priviri umede sub pleoapele grele, cîte buze umede pe care tremură voluptatea! Cîte calde cărnuri satisfăcute sub catifeaua rece, sub satinul rigid, sub eșarfa de voal inert, care nu izbutesc să mascheze linia languroasă a trupului, talia grasă, gîtul plin de șoapte și de suspine trecute! Cîteva mari schițe pictate culeg parcă de pe piele căldura răspîndită de sîni și ecoul gemetelor adînci.

Izolate, aceste portrete, aceste studii figurează printre cele mai frumoase lucruri pe care Franța le-a produs. Dar cînd artistul vrea să imagineze, să compună, să sufle în trompeta

eroică, să se înalțe mai sus decît îi îngăduie natura talentului său, el ne apare așa cum ar fi întotdeauna, dacă geniul său senzual nu ar fi prezent pentru a-i salva sufletul: un spirit destul de vulgar, poate chiar oarecum josnic. Cum se apucă să picteze marile simboluri, marile mituri, este glacial, sau ridicol. Cum încearcă să le forțeze chiar și în sensul lor, să creeze cu o adunare de femei din harem, sau de divinități ale iubirii, poemul voluptuos pe care-l realizează pînă și cel mai mărunt studiu al său, sărbătorile sale carnale sînt lipsite de noblețe. El se mărginește să îngrămădească mormane de carne. Toate aceste șolduri grase, toți acești sîni elastici, toate aceste coapse durdulii formează un morman de lucruri tremurătoare, asemeni unor larve care colcăie. Dacă nu izolăm din ele un fragment, nimic nu le leagă de spirit.

Și prin aceasta, prin această fire îngustă, foarte îndrăzneață, foarte puternică, foarte onestă, desigur, dar limitată, este burghez. El reprezintă raționalismul secolului al XVIII-lea ajuns, în sfîrșit, la putere, și hotărît să rămînă la putere, fie și prin forța brutală, și considerînd lirismul romanticilor ca pe un fel de tumoare demagogică și revoluționară care trebuie extirpată cu orice preț, fie și sprijinindu-se pe instituții și pe formule pe care nu-și ascunde că le disprețuiește. Pozitivism artistic, contemporan aproape cu pozitivismul filozofic și științific, tot atît de restrîns și tot atît de necesar ca și ele. El își va da curînd roadele și va căpăta chiar, împotriva imaginației romantice și a rațiunii burgheze totodată, un caracter de opoziție populară, socializantă, anarhistă, anticreștină, supusă orbește religiei „faptului".

V. Corot

Dar lucrul nu se petrece fără rezistență. Franța are două chipuri, ale căror deosebiri și con-

traste se atenuează cînd le privești de departe. Chiar în sînul acestui raționalism pozitiv ia naștere curentul care își va anexa vastele aporturi senzoriale ale romantismului, pentru a cere științei pure să-i deschidă însăși lumea materiei brute. Și din el coboară curentul care se va îndepărta de știința pură sau o va ignora cu totul, pentru a continua să ceară unor construcții doar abia imaginare, foarte echilibrate, foarte solide, foarte verosimile, să exprime acel idealism francez care rămîne atît de aproape de lucrurile reale și nu diferă de ele prin nuanțele insensibile ale unei transpuneri continui care le spiritualizează, fără să pară a le atinge. Taine și Renan au aceleași origini, lucrează în fond la aceeași operă, dar par a întruchipa antagonismul celor două tendințe ale spiritului. Îi vom vedea pe Courbet și pe Puvis, unul cu ochii mereu spre pămînt, celălalt cu ochii mereu îndreptați către linia orizontului, dezvăluindu-i în asemenea fel Franței din epoca lor sufletul ei plastic, încît, dacă unul dintre ei nu s-ar fi născut, ea nu s-ar cunoaște.

Astfel, între Ingres și Delacroix, între burghezia dominatoare și cuceritoare și înflăcărarea profetică a unui popor care depășește întotdeauna prin dorința sa realizările obținute de idealismul generațiilor precedente, Corot apare ca reprezentantul cel mai fidel și cel mai pur al elanului acestora. Nici entuziasmul victoriei, nici egoismul puternic al rezultatelor ei pozitive. Dorința spirituală pe care a pregătit-o devine și mai pură încă în anumite su- 33
flete. Prin el, Franța se continuă, mai avîntată 34
după momentul ei de înflorire, dar rămasă pe 35
linia dreaptă pe care a urmat-o pînă la Char- 36
din, din vremea cînd Poussin și Claude Lor- 37
rain au oferit sufletului fermecător și pătrun- 38
zător al lui Fouquet arhitectura metodei. Fără 39
să știe poate, el păstrează peisajul lor istoric, 40
sau mai curînd îl dă în mod vag drept cadru 41
ideilor sale ingenue, anacronice, lipsite de sens

simbolic și de pretenții. Prin intermediul lui Chardin chiar, influența sa e ușor de descoperit la Vernet, la Ollivier, la Louis-Gabriel Moreau, la toți acei *dandys* delicați ai secolului la sfîrșitul căruia s-a născut, pentru a le spori de o sută de ori în opera lui forța și farmecul, cu toată furtuna vie a marilor sale evenimente. Simte bucuria pe care au simțit-o ei privind cum tremură în apă casele și arborii, dealurile împădurite mărginind o cîmpie calmă și cîțiva nori mici plutind pe unul din acele ceruri roz cu răsfrîngeri chihlimbarii și argintii, în care Franța de Nord recunoaște surîsul luminii, grația apelor sale curgătoare și prospețimea pajiștilor sale. Uneori, cel mai subtil spirit al celui mai delicat romantism dă tîrcoale în lumina strălucitoare pe care pictorul o zărește printre trunchiurile negre ale copacilor, se avîntă o dată cu ramurile lor pure care șerpuiesc ca niște flăcări, circulă printre ele cu foșnet, și vibrează de lumină, de aer și de păsări. Ca și Delacroix, ca și Ingres, iubește muzica, și aceeași ca și ei, dar va căuta mai ales în opera lui Gluck măsura pe care ea o oferă spiritului, și puritatea, și emoția pe care ea le oferă inimii. Ca și Chardin, parizian de asemenea, și fiu de mici burghezi, ca și La Fontaine, va fi întreaga sa viață un copil bătrîn și vesel, fără relații intime cu scriitorii și cu artiștii — cu excepția bunului și sublimului Daumier —, credincios relațiilor de familie, neplăcîndu-i să vorbească despre pictură, jucînd în fiecare seară la lumina lămpii, pînă aproape de șaizeci de ani, obișnuita partidă de cărți cu bătrînul său tată și cu bătrîna sa mamă. Cutreieră provinciile franceze, unde are pretutindeni prieteni modești, al căror nume nu se mai cunoaște, locuiește săptămîni întregi la ei, unde nu supără pe nimeni, fiind plecat de acasă de dimineață pînă seara, în afară de ceasul meselor alese, cu șevaletul și cu pipa. E admis cu regularitate la Saloane, căci nimic nu scandalizează publicul, și nici

nu-l atrage, din acea puritate fără strălucire, din acea fermitate fără violență, din acea aparentă impersonalitate care continuă și încununează vechiul clasicism francez. E destul de ignorant, dar cu o judecată aleasă, naiv, cu mîna și cu punga întotdeauna deschise, lipsit de venin, lipsit de amărăciune, lipsit de invidie, spiritual, și trecînd neobservat. În timp ce își pictează micile tablouri, cîntă, ca un zugrav. Furtunile din suflet — și a avut parte de asemenea furtuni — nu-i coboară în degete. Iubește, admiră, dar cu discreție, și dacă se vorbește în fața lui despre Delacroix, de exemplu, care reprezintă atunci efortul cel mai de seamă al geniului plastic al rasei sale, el spune cu un surîs blînd pe fața-i rasă, bună, latră și puternică: „E un vultur, iar eu nu sînt decît o ciocîrlie. Îmi cînt și eu cîntecele printre nourașii mei cenușii".

Într-adevăr. Se scula în zori pentru a studia cîmpia, căci „soarele stinge totul". De îndată ce cădea bruma de dimineață, valorile se afirmau în transparența aeriană cu cea mai mare exactitate, finețe și puritate. Lumina dimineții, purpurie, și atît de subtilă în această Île-de-France, unde un abur impalpabil persistă pînă și în amurgurile aurii, făcînd din întreg văzduhul o prizmă nuanțată și gălbuie suspendată peste toate lucrurile, inundă cerul și cîmpia și se revarsă peste ape. O dată cu momentul dinainte de căderea serii, vine ceasul cînd aerul pare a-și condensa culoarea proaspătă în copaci și în pietre, pătrunzînd parcă fermitatea tremurătoare a zidurilor, și unind tonul norilor ușori cu cel al pămîntului. Ochiul lui Corot era ca o oglindă lichidă care reflecta cu fidelitate poezia acestor timpuri luminoase și calme ale Franței, cînd rîurile argintii, sub ploaia de argint a frunzișului plopilor și al sălciilor, aerul senin, linia abia unduitoare a colinelor, par o cristalizare de armonii imponderabile pe care cel mai mărunt elan liric, cea mai măruntă beție mistică le-ar

sfărîma. Copia ceea ce vedea, dar viziunea sa era de o calitate divină. Este întîlnirea, la jumătatea drumului, dintre lumea obiectivă în ceea ce are ea mai unanim acceptat și un suflet atent la a-i primi învățăturile cele mai discrete și cele mai prețioase. Dacă obiectivul fotografului — iertare, o, Corot! — ar avea o inimă, așa ar vedea, fără îndoială, lumea. Lumea este aici, într-adevăr, riguros asemănătoare, s-ar părea că pictorul n-a adăugat nimic, n-a omis nimic. S-ar părea... căci miracolul constă tocmai în activitatea invizibilă a spiritului, care transpune pe pînză elementele obiectului cu atîta tact și măsură, încît ele nu par modificate nici în ceea ce privește materia lor, nici în ceea ce privește tonul lor local, nici în ceea ce privește proporțiile și raporturile lor. Nici o combinație imaginară, ci asocierea subtilă, în centrele delicate ale unei inteligențe alese, a celor mai pure revelații ale sensibilității.

Făcuse în Italia trei lungi călătorii, pe care nimeni nu le-ar fi putut folosi mai bine. Înainte ca o producție prea grăbită și prea căutată, către amurgul carierei sale, să-l fi făcut să uite învățămintele peisajelor sale limpezi pentru prea mulți copaci ca de vată și prea multe eleștee încețoșate, el înțelesese cît de mult i-ar putea sluji structura pămîntului italian și a cetăților sale, precisă, riguroasă, categorică, clară ca o teoremă, cînd va voi să închidă dulceața, răcoarea liniștită, lumina opalescentă a ținutului francez, între linii îndeajuns de ferme pentru a-l revela spiritului. Desenase vertebrele dezgolite ale Italiei, contururile abrupte ale promontoriilor ei, arborii ei drepți sau răsuciți, dar puri ca niște săbii, muchiile rectilinii ale caselor și ale citadelelor, creasta continuă a munților de marmură profilați pe cerul de jăratec. Meditase în fața viziunilor lui Canaletto și ale lui Guardi, tot atît de emoționante ca un cîntec de violoncel, prin profunda lor puritate. Între călătoriile

sale, de fiecare dată cînd, la Fontainebleau, la Ville-d'Avray, la Mantes-la-Jolie, la La Rochelle, la Avignon, la Douai, la Rouen, la Arras, la Chartres, în Bretania, a regăsit legătura intimă și misterioasă dintre linia fără accident, valoarea impecabilă și tonul cel mai exact, cel mai stins și totodată cel mai rar, și-a amintit. Pretutindeni unde o stradă se afundă între două cocioabe, pretutindeni unde un acoperiș de țigle roșii se ivește la marginea unei păduri, pretutindeni unde un drum aleargă hotărît între două șiruri de ulmi, pretutindeni unde un vechi oraș își profilează pe cer casele și hornurile, pretutindeni unde săgețile unei catedrale străpung ceața argintie, el și-a amintit de pămîntul în trepte pe care casele și turnurile se rostogolesc ca niște perle de chihlimbar, de imobilitatea pietrelor sub flacăra incandescentă, de pinii răsfirați peste acoperișuri și cupole, de ruine învăluite în lumina aurie a serii. Poezia intimă a lucrurilor pătrundea în limpezimea și în forța amintirilor. Sînt convins că nu uita nici măcar o crăpătură pe o fațadă scorojită, nici măcar o lucarnă sub o streașină, nici măcar ultimul mănunchi de frunze care tremură pe ultima ramură, dar crăpătura sau fațada delimitează un plan, lucarna apare ca o pată necesară, albăstruie sau cu reflexe de perlă, pe movul sau pe auriul unui zid vechi, frunzele ce atîrnă între cer și apă definesc văzduhul imens. O armonie de fruct din Franța, care se coace — în care tonurile de gri și de albastru, de roșu auriu, de roz se întrepătrund și își răspund într-un tremur sidefiu —, se înscrie între unde melodice tot atît de limpezi ca notele unui flaut de cristal.

Distanța este repede străbătută de la acest cînt minunat și blînd la tonul idilei antice. Iată nimfe sub ramuri și siluete de zei și zeițe aplecate peste lacurile întunecate în care crengile ce se avîntă răstoarnă prima sau ultima stea o dată cu bolta cerului. Cîte figuri nemu-

41 ritoare a întîlnit el lîngă izvoare și sub arborii întunecați, grei de picături de apă, de șoapte aeriene, de ciripit și de fosnet de aripi! Cît de încet călca pentru a le privi în liniște, gînditoare sau dansînd, cu lira sau thyrsul în mînă! Și cu cîtă adorație mută le contempla el somnul sau jocurile, cînd le surprindea goale, îndărătul vreunui tufiș, fremătînd de albine, sau pe malul vreunui rîu deprins să răsfrîngă în apele sale pure capete încununate cu flori! Din vremea lui Watteau nu mai existase nici un pictor atît de îndrăgostit de carnea emoționantă și fermă a femeilor, pe care le picta, ca el, de departe, cu o rezervă plină de tulburare, căutînd volumul unduitor, arabescul fără reliefuri acuzate, al membrelor și al pîntecelor lor frămîntate cu sînge și cu carne de fruct, și mîngîiate de tonuri chihlimbarii și de argint. Imn cast precum iubirea, în care dorința ia forma ei sacră. Arzătoarea gravitate a ținuturilor din Sud și de data aceasta, cînd femeia se află înaintea lui, întunecă sau liniștește chipul, încrucișează frumoasele mîini pe cingătoare, dă pieptului și gîtului fermitatea coloanelor de marmură și a scuturilor rotunde. Sub fusta de postav aspru și sub basmaua legată cruciș a țărăncii italiene, sub rochia cenușie pe care aleargă tonuri de roșu stins și de albastru palid a tinerei franțuzoaice, în toate aceste mici tablouri care ne obsedează amintirea, ca niște sunete înăbușite și amestecate de viori, de oboaie, de harfe, se ghicește forma antică îmbrățișată de sufletul modern, vie și tremurînd de emoție.

VI. Idealism și realism

Iată deci idealismul francez în ceea ce are el mai concret, dar și mai spiritual. Inutil, pentru a ajunge la el, să respingem dorința și posesia materiei, ca fiind nedemne de el. Inutil, pentru a-i împiedica întinerirea irezistibilă, să ne

năpustim asupra materiei, închizîndu-ne sufletul și inima în fața celor mai înalte învățăminte ale ei. Totuși, scriitorii și artiștii li se vor supune acestor două mișcări simultane și paralele, în momentul maturității lui Delacroix și a lui Corot, dar și în momentul în care civilizația științifică se afirmă. În Anglia, de exemplu, protestul pictorilor împotriva științei și aspectelor ei industriale va căpăta, sub influența lui Ruskin, un caracter abstract și literar care îl va face să ignore și să uite pictura. În Franța, acest secol este, din fericire, prea înclinat către pictură pentru a se mai poticni pe drum. Abia dacă, la cea mai îndepărtată extremitate a pretinsului simbolism francez, atît de nesigur, atît de sărac și atît de copleșit de puterea plastică a secolului, o operă fragilă va apărea, supremă floare a unei culturi aproape moarte, și fără putere de revelație, și fără forță de reînnoire: așa cum se întîmplă în vremurile tragice cînd oamenii ezită între două credințe, Redon, atît de neprețuit totuși, va rata, din exces de *artă*, marea artă. Ceilalți acceptă viața și nu caută în afara ei misterul, știind că cunoașterea îi îndepărtează limitele și îl sporește. Corot, care menține înaltă și pură flacăra spiritului în materia recucerită și solicitată de către spirit, era foarte mulțumit, îmi închipui, că dispune de calea ferată pentru a ajunge mai repede în mijlocul peisajului pe care urma să-l picteze. Courbet nu va greși cînd va rîde greoi de cîte ori i se va vorbi despre suflet: dar va exista totuși mult mai mult „suflet" într-un centimetru pătrat din cea mai materială dintre picturile lui Courbet, decît în toate operele reunite ale prerafaeliților din Anglia, ale lui Gustave Moreau și ale lui Böcklin. Puvis se va putea inspira oricît din legendele idealiste ale Greciei și ale evului mediu, stîlpii de telegraf nu vor izbuti să-l înspăimînte.

De aceea, Puvis rămîne, în mijlocul curentului care îndeamnă pictura să ceară filozofiei 42 43

pozitive a timpului și, în curînd, științei înseși, o tehnică, după ce îi ceruse un sprijin moral, singurul care menține, cu suficientă inteligență plastică, idealismul francez în limitele mijloacelor și cuceririlor sale. La drept vorbind, el este mult mai puțin pictor decît Corot, care îl leagă, prin Poussin, de tradiția franceză. Maestrul său, Delacroix, nu i-a transmis simțul patetic și mistic al picturii, fără îndoială pentru că acest simț este cel mai personal și cel mai viu dintre toate. Mișcarea și armonia nu curg la el spontan, și dinlăuntru, unitatea operei este exterioară și voluntară, doar înalta lui cultură creează între toate elementele viziunii o solidaritate capabilă să satisfacă gustul, dar incapabilă să-l domine. Dar în întreaga-i operă nu există nici măcar o umbră de intenții literare sau simbolice străine sentimentelor pe care limba plastică este în stare să le exprime. Și dacă instinctul pictorului este mai puțin vast decît spiritul său, sentimentul său decorativ îi transmite o forță morală pe care goticii italieni păreau a o fi epuizat.

El nu putea să se oprească prea mult timp la Courbet, mai în vîrstă decît el cu cîțiva ani, al cărui efort de început l-a interesat încă din momentul în care a părăsit atelierul lui Delacroix, și pe care l-a respectat întotdeauna. Probabil că această putere oarecum bestială i-a dezvăluit, prin contrast, secretul dorinței sale. Un alt pictor, de asemenea, de aceeași vîrstă cu Courbet, i-a revelat, în momentul hotărîtor, marele stil decorativ. Năvalnic, senzual, beat de iubire și de pictură, creo-
44 lul Chassériau, celebru la douăzeci de ani și
45 căruia nu i-a lipsit, poate, pentru a fi cel mai mare pictor al secolului său, decît o viață mai îndelungată, se afla în însuși centrul vîrtejului în care se ciocneau lirismul furtunos al lui Delacroix și stilul voluntar al lui Ingres, influențîndu-i pe toți artiștii, zguduindu-l pe el însuși și zbuciumîndu-l fără răgaz pînă la

moarte, care a survenit cînd a atins vîrsta lui Rafael și a lui Watteau. Viață prea scurtă, mai ales dacă ne gîndim la ambițiile sale grandioase, fresce în care formele umane își împletesc unduirile de fluvii și legănările de flori cu florile însele, cu fluviile, cu algele, cu ramurile, cu vița de vie, cu snopii de grîu, poem francez de Goujon, de Poussin, de Girardon și de Watteau, înflorit în umbra fierbinte a pădurilor ecuatoriale și în frenezia romantică a morții și a voluptății. Viață prea fragilă, sănătate prea șovăielnică pentru robustețea neprevăzută a unei inteligențe plastice capabilă să supună beția secolului, disciplinei structurale și grației eroice a geniului greco-latin. Viață prea pătimașă, poate, din care izbucnea o flacără care se întorcea asupra ei înseși și o ardea, lăsînd să țîșnească din cenușa căzută strălucirea uriașă a corolelor care cresc pe una din acele stînci de jăratec, și pe care le zărești de la mare depărtare, stranii, halucinante, solitare. Cînd a murit, cel puțin schițase în cîteva compoziții arzătoare, pline de sensul marilor simboluri naturale — șolduri largi, splendoarea brațelor și a genunchilor, giuvaeruri și medalii sonore, femei asemeni unor mari fructe tropicale, grele, coapte, umflate de sucuri și miresme, arbori giganți desfășurîndu-și trunchiurile și ramurile ca niște flăcări răsucite —, concilierea posibilă numai într-un organism spiritual nou și puternic ca al său, între cei doi maeștri inamici, în care secolul și-ar fi aflat expresia lui decorativă. Ingres, într-adevăr, încă după întoarcerea sa de la Roma, fusese, prin ignorarea reflexului, prin tonurile sale locale, prin fundalurile sale uniforme, prin ritmurile sale lineare, inițiatorul unei picturi murale pe care nici el, nici elevii lui, nu au realizat-o vreodată. Delacroix era prea pictor, prea muzician, prea iubitor de nuanțe subtile și de treceri fulgurante, pentru a-și subordona marile fresce epice unității solemne și tonului auster al zidurilor.

Puvis de Chavannes, cu mult mai puțin geniu, dar poate cu mai multă răbdare și, în orice caz, cu mai mult timp decît Chassériau, a încercat cel puțin miracolul pe care nimeni, după Giotto, nu-l realizase pe deplin. Cu ceva mai multă beție senzuală în coloritul prea supus nudității pietrei, cu ceva mai multă plenitudine, cu ceva mai multă viață și expresivitate în liniile grandioase care încercau să reducă la ritmul arhitectural cel mai simplu forma și gestul în acțiune, el ar fi realizat, prin peisajele sale sintetice, cel mai înalt acord la care se poate ajunge între pictura vie și monumentul ideal. Nobilul spirit se află aproape singur pe vîrfuri, unde cresc doar cîteva flori palide și unde zgomotul lumii nu ajunge decît stins. Acest bărbat originar din Burgundia, roșu la față, senzual, dar gentilom, căruia îi plăceau femeile, viața la țară și vinul bun, se înalță totdeauna pînă la construcții imaginare care rezumă universul nostru în forme maiestuoase și în medii epurate. Nu se lasă niciodată în voia senzației de o clipă. Totul la el este evocare magistrală a aspectelor spirituale ale evenimentului și ale locului. Luna răsare la ceasul ei pentru a lumina cu razele-i pe sfînta care veghează peste casele adormite. Marea a murit pentru săracul pe care ea îl hrănește, iar malul nu-i arată decît florile anemice ale speranței și ale amintirii. Cînd vrea, toate civilizațiile dispărute sau în agonie se ridică din oceanele înfrînte, pentru a oferi lumii moderne supunerea lor. Îngerii zboară pe un cer cucerit de destoinicia oamenilor. A accepta totul, pentru a înțelege totul, și a-ți deschide larg aripile deasupra certurilor jalnice ale îndoielii și ale negației . . . Copacii izolați și drepți cu frunzele lor răsfirate, cîmpiile golașe, fluviile calme, spuma și azurul mării, cerul pe care zorii sau întunericul îl luminează sau îl întunecă treptat, turmele nemișcate în așteptarea nopții, grupurile împrăștiate ce muncesc, se joacă, studiază, se războiesc, au măreția unei rugăciuni

închinată de către un necredincios vieții universale, pentru a-i mulțumi că o iubește. Este Renan între Biserică și ateism, îndoitul și seninul protest al unei firi oarecum prea voluntar spirituală împotriva abstracției literare excesive și a senzualismului ce invadează totul. E lipsit de credință, dar o înțelege și o exprimă. Și, de altfel, are o viziune nobilă despre lucruri, care este și ca o credință. Iar epopeea intelectuală a Franței, cu calmele ei armonii, cu arhitectura ei măsurată și cu limpedele ei idealism, se desfășoară pe toate zidurile sale, între procesiuni de muze albe care poartă spada și lira, și sumbre păduri de lauri.

La cealaltă extremă a mișcării unanime care tirăște pictura franceză către înnoirea mijloacelor ei, Courbet își ia numele de *realist,* ce i 46
se dă în derîdere. El strigă acest cuvînt ca pe 47
o sfidare, cu accentul său tărăgănat. De fie- 48
care dată cînd se vorbește în fața lui despre 49
ideal sau despre imaginație, sau despre frumusețe, sau despre poezie, sau despre mister, el dă din umerii lui puternici, ia penelul și pictează un excrement. Are dreptate. Numai că are prea multă dreptate. E lipsit aproape cu totul de cultură generală și nu știe ce înseamnă o ucenicie fervență pe lîngă un maestru. Copiază la Luvru pe cei de la care află calitățile directe, singurele pe care le înțelege, și vrea să-i depășească pe toți, pe venețieni, pe flamanzi, pe spanioli. Anarhist și autodidact, el întemeiază în mod firesc o școală, adică o religie. Își spune om liber și dezbărat de prejudecata educației estetice, fiind el însuși în căutarea unei culturi și a unei autorități. Calchiază greșelile și tarele culturilor și autorităților decăzute. Copiază tablourile maeștrilor cu fidelitatea cu care crede că copiază natura, și transpune în arta lui fundalurile înnegrite ale pînzelor de muzeu, umbrele lor opace, tot ceea ce timpul și murdăria au așternut pe ele.

Din fericire, este un practician extraordinar. Copiază cărnurile strălucitoare, marele cer

cenușiu, pîraiele sub frunze, copacii uriași, marea încețoșată și furioasă, cu stăruința, exactitatea și forța cu care copiază tonurile de smoală și uleiul rînced al capodoperelor pe care nu le înțelege. Nu compune, nu transpune, zidește, cu o mistrie, cu negru, cu alb, cu sînge, cu puțin aur și cu puțină argilă, obiectul pe care-l are sub ochii săi mari de animal somnolent și senzual, care rumegă încet, dimpreună cu cîteva idei obscure, senzații puternice. Strivește pasta groasă cu o voluptate lacomă și construiește povești rudimentare — o înmormîntare la țară, oameni care beau în jurul unei mese, oameni care sparg pietre, femei care dau prin sită grîul — care lasă o amintire masivă, dar foarte tenace și uneori foarte emoționantă. Din romantism, cu care crede că a încheiat în mod brutal, a păstrat antiteza intransigentă, tonurile de negru și de alb care se opun unele altora, procedeu ușor de conceput, dificil de executat, dar pe care îl mînuiește, el singur după Frans Hals, cu o generozitate grandioasă. Ele au, uneori, profunzimi care se prelungesc în sonorități surde, precum notele cele mai joase și cele mai pure în care violoncelul și vocea omenească își unesc pasiunea, pînă în centrul sentimentelor eterne și simple ale inimii. Știe să facă o dramă directă, actuală, de o gravitate sumbră și nudă, cu o batistă pe care o mînă de văduvă o ține înaintea chipului ei scăldat în lacrimi și înconjurat de văluri negre. Știe să adauge la toate acestea mari nori livizi, o faleză joasă cenușie, cîteva tonuri puternice de roșu, cîteva embleme mortuare care aduc în preajma mohorîtei adunări provinciale ecoul somptuos al simbolurilor mistice și al sărbătorilor funebre ale iubirii și ale amintirii. Cred că nu o face în mod deliberat. Copiază. Dar scrie poate în acea zi — doar cu cîteva veșminte de culoare închisă, cu puțină rufărie albă, cu cîteva femei cu chipul aplecat, care

plîng, cu cîțiva spectatori vulgari, cu un gropar, cu o groapă de argilă, cu un peisaj trist și plumburiu — epopeea familiară cea mai puternică din întreaga pictură.

Astfel e acest om fără nuanțe și aproape grosolan, deși surprindem la el sclipiri stranii și deși — portretele lui Proudhon, Berlioz, Baudelaire, Vallès stau mărturie — este atras de spirit ca o mare insectă din pădure care pătrunde bîzîind prin fereastra deschisă în camerele luminate. Astfel e acest pictor magnific. El povestește cu o forță unică, sigură și definitivă, tot ceea ce este animalic, aproape de pămînt, și pămîntul însuși, în viața lui obscură, apatică. O bucurie senzuală vulgară, dar de o mie de ori mai puternică decît grația, mai puternică decît bunul gust, mai puternică decît pudoarea, apasă peste opera lui, înăbușindu-i, adeseori, atmosfera, înăbușindu-i uneori materia însăși, făcîndu-le irespirabile, indigeste, stinse și fără reflexe precum plumbul. Frunzele copacilor sînt aproape totdeauna nemișcate, trunchiurile nu cunosc umezeala dătătoare de hrană, dar ele răspîndesc în jurul robustețeî lor scunde ramuri stufoase în care căldura zilei se acumulează peste izvoarele încremenite și peste gîngăniile adormite. Boii sînt cufundați în ierburi fierbinți, cu ochii pe jumătate închiși, frumoasele femei culcate au mari cute de carne jilavă la încheietura mîinii, pe gîtul alb care se pierde în umbra corsajului, și pulpe puternice sub rochia uneori ridicată pînă la genunchi. Cînd femeia este cu desăvîrșire goală, un fel de lirism masiv și strălucitor îl însoțește. El îi urmărește liniile curbe și ferme cu ajutorul umbrei și luminii, făcînd din ele un singur bloc solid și plin ca o marmură vie. Pîntecele strălucitoare și sînii tari respiră între brațele albe și șuvițele de păr roșcat, cu calmul unei cîmpii vălurite cufundată în somn. Animale făcute pentru dragoste caută sub ramurile stufoase apa cunoscută de

animalele pădurii, pentru a-și muia în ea trupul a cărui carne grasă și sclipitoare cheamă, placid, privirea masculului. Poemul materiei înaintează, greoi și lent ca un plug. Courbet îl va mîna pînă la capătul brazdei sale lungi și unice, care lucește mohorît, ca un pămînt umed și înfierbîntat. În drumul lui, el va dobîndi Iluzia romantică, trăită de doi sau trei mari pictori, dar care se prăbușește de îndată ce aceștia mor, pentru că nu se sprijinea pe îndeajuns de multă realitate. Realitatea pe care el o aduce în loc va pieri o dată cu el, pentru că ea nu acordă un loc destul de mare Iluziei, și pentru că, dacă merge pînă la capăt, arta dispare.

Prizonier al unei alte Iluzii, cea materialistă, Courbet confunda în mod constant realismul limbajului — care aparține tuturor maeștrilor capabili să remodeleze în spiritul lor lumea pentru a o proiecta în afara lor ca un simbol viu — cu realismul subiectului. Și pentru a nu deveni sclavul Idealului, el devenea „sclavul modelului"[1]. Acest ateu își interzicea, cu un ascetism de altfel prea puțin dureros, pentru că era natural, transpunerea care eliberează și introduce geniul creator în planul universului. El ignora că realitatea rezidă mult mai mult în natura artistului decît în natura subiectului pe care și l-a ales. El nu știa că viața nu sălășluiește numai în epocă, ci și în facultatea de a încorpora amintirii, imaginației și științei caracteristicile epocii. El nu știa că viața nu rezidă numai în obiect, ci în toate raporturile sensibile ale tuturor obiectelor între ele, și în raporturile lor intuitive cu cel care le contemplă. El nu știa că tocmai prin aceasta pictura capătă caracterul ei liric sau, cum spune Baudelaire, „supranatural". Dar, datorită însești acestei ignoranțe, el fecunda viitorul.

[1] TH. SILVESTRE, *op. cit.* (N.a.)

VII. Întoarcerea la surse

Știința făcuse progrese în ultima jumătate de secol. „Faptul" însuși era depășit. Ea înainta adînc în analiza materiei și dezvăluia zilnic un nou miracol pozitiv. Spiritul își călăuzește în bloc toate elementele lui reunite. Știința și arta uneia și aceleiași epoci sînt întotdeauna doar un mod particular de a vorbi, distinct prin caracteristicile sale, dar comun prin spiritul său, tuturor oamenilor acelei epoci. Rezultatele neașteptate ale aplicării în industrie și în viața socială a descoperirilor chimiei, electricității, mecanicii, impresionau în primul rînd imaginațiile mobile ale artiștilor, de obicei foarte îndepărtați de mișcarea utilitară a secolului lor, și arătîndu-se, de data aceasta, dispuși să-și caute aici drumul. Oamenii de litere se întîlnesc la cursul lui Claude Bernard. Pictorii se interesează de descoperirile lui Chevreul, care, în ultimă instanță, nu face decît să dovedească ceea ce ghiciseră înaintea lui Tițian, Tintoretto, Veronese, El Greco, Rubens, Rembrandt, Velázquez, Watteau, Chardin, Reynolds, Goya, ceea ce știau Constable și Delacroix, dar a cărui demonstrație riguroasă va seduce spiritul francez, iubitor pînă și în domeniul imaginației creatoare de rațiuni clare și de adevăruri vizibile. Constrîngerea literară căreia îi dădeau ascultare romanticii iasă locul, după Courbet, constrîngerii științifice, iar artistul trece aproape fără tranziție din temnița subiectului în temnița obiectului.

Această încercare de întoarcere la izvoare nu avea nou decît pretextul ei științific, care i-a dat într-adevăr un caracter decisiv. Încă din timpul triumfurilor antagonice ale lui Ingres și Delacroix, pictorii părăsiseră atelierele și Școlile pentru a se întoarce la „natură" cu un elan sentimental a cărui primă origine trebuie căutată în influența *Noii Eloize*, a *Confesiunilor* și a *Contractului social*. Orașul era un loc de pierzanie pentru omul sensibil. El

nu-și putea reînnoi inocența viziunii decît în contactul cu pămîntul, izvor al tinereții eterne a formelor ce se metamorfozează și a inimii căreia îi redă calmul și puritatea. Exces contrariu abuzului Muzeului și excitației creatoare a orașelor, consimțămînt ascetic al artistului de a se învîrti întruna în același cerc, de a nu vedea nimic din dorințele și din elanurile epocii sale, de a adormi treptat, în cadrul formulei personale, în umbra tot mai deasă a obișnuinței și a uitării. Delacroix este mult mai singur în centrul orașelor brutale pe care le constrînge să graviteze în jurul propriului său spirit, decît acești țărani romantici care se exilează ei înșiși în singurătatea pădurilor și în deșertul înăbușitor al unui sentiment care secătuiește dinainte izvoarele pe care beția de a trăi le-ar deschide în ei în fiecare zi. Un peisagist — Michel — este atît de singur, încît însăși viața lui ne este aproape necunoscută, deși sufletul lui Rembrandt se simte uneori în opera sa. Doi pictori rămîn la Barbizon întreaga lor viață. Rousseau — atît de emoționant uneori cînd se mulțumește să lucreze în peniță și cînd își notează impresiile directe, cele pe care le păstrezi pentru tine însuți, măsurate, echilibrate, nete, muzicale și grave, ca toate acelea pe care ni le-au lăsat maeștrii desenului francez, de la Claude și de la Poussin pînă la Vernet și la Corot — adoarme pe malul eternelor sale mlaștini, a căror culoare violacee și suspectă el o regăsește în stejarii solitari și în amurgurile umede, în care tristețea lui caută o beție poetică ce nu duce decît la
50 plictiseală. Millet crede — sau mai curînd se
51 crede, de la Millet încoace — că lectura *Bibliei* e de ajuns pentru a dezvălui sensul lumii, și că mizeria, suportată cu simplitate și stoicism, îl va face vrednic să cînte existența nenorociților în mijlocul cărora trăiește. Dublă eroare, de care nu-l vor putea elibera nici sentimentul său cînd epic, cînd virgilian și rustic, nici cultul său pentru Michelangelo și pentru Poussin,

nici admirația sa pentru Delacroix, nici prietenia sa pentru Daumier, singurul care vine de la Paris, uneori, să-și scuture peste deprinderile lui încăpățînate flacăra geniului. E adevărat că în copilărie a arat pămîntul, că trăiește și că este îmbrăcat ca un țăran, cu o cămașă de pînză aspră și cu saboți. Dar toate acestea ne sînt indiferente. E adevărat că în cursul unei călătorii în Auvergne, provincie aridă, austeră, pestriță ca o mantie veche, a studiat cu cea mai mare atenție structura internă a pămîntului, redînd-o în imagini admirabile, pure ca un desen japonez, ferme ca un desen german. E adevărat că a avut, în georgicele sale țărănești, în secerătorii săi ce se încovoaie cu aceeași mișcare, în semănătorii săi cu umbra alungită pe pămînt, în săpătorii lui făcînd una cu unealta, în toate aceste figuri simple ale fatalității muncii, grandioase și triste, sentimentul expresiei sculpturale a formelor, exprimate în spațiu doar prin marile lor suprafețe și prin planurile lor expresive. Dar acest sentiment este, la el, mai curînd poetic decît plastic, și prea adesea, sub planul ideal, forma sună a gol. Și dacă desenul său este totdeauna sobru, și, uneori, decisiv, pictura sa este — cu cîteva superbe excepții, *Curcubeul, Biserica, Grapa,* două sau trei splendide portrete — noroioasă și ternă. Din toate aceste turme sub clar de lună, din toate aceste sate singuratice, cu hornuri ce fumegă, din toate aceste voci înăbușite care rătăcesc peste brazde, din toate aceste dangăte depărtate de clopot nu vor mai rămîne, poate într-o zi, decît cîteva largi străfulgerări fixate în cîteva trăsături de peniță și amintirea unei forțe deviate din drumul ei firesc, slujind o sensibilitate respectabilă și un caracter emoționant.

Dacă Daubigny, bun peisagist, nu s-ar fi dus să se inițieze în frumusețile peisajului de țară în preajma lui Rousseau și a lui Millet, ei n-ar fi exercitat nici o influență asupra pictorilor care descopereau viața în perioada de

confluență a lui Courbet și a materialismului științific și literar. Această influență este de altfel mai curînd morală decît senzuală. Oamenii hotărîți să întoarcă spatele Școlii și atelierului pentru a-și curăța privirea de funinginea muzeelor și a afla în lumina de afară secretele armoniei nu puteau să nu audă acel prelung protest împotriva picturii doctrinare, care se înălța din adîncurile întregului secol, din opera lui Ingres, Daumier, Delacroix, Courbet, dar pe care peisagiștii puri îl afirmau cu mai multă ingenuitate dacă nu și forță decît ceilalți. Pissarro, iubitor de teorii și de sisteme, îi urmează pe Corot și pe Millet înaintea tuturor celorlalți și, așezîndu-și șevaletul pe o brazdă, în fața unui plugar care ară sau în fața unei turme de animale, descoperă treptat natura luminii și calitatea umbrei, și construiește pe baza acestor descoperiri pictura viitorului.

Atelierul, camera în care se pictează, chiar lumina falsificată a străzii, totul maschează obiectul. În afara omului, nu mai există decît lumea exterioară, și numai lumina de afară o dezvăluie așa cum este ea. Delacroix, fără îndoială, este un mare artist, el a redescoperit legile aproape pierdute ale contrastului și ale asocierii culorilor, dar imaginația sa îl duce prea departe și prea sus, transformînd pictura într-o expresie simbolică — aproape literară — a universului. Și apoi, el pictează în atelier și din memorie. Courbet, de asemenea, dar el, cel puțin, se adresează faptului, și îl exprimă fără comentarii. Millet, Rousseau își vor căuta subiectele în plină natură, în plină lumină, dar ei se mărginesc să facă crochiuri, se întorc acasă și construiesc în lumina tristă a unei cocioabe sau la lumina lămpii, georgicele lor creștine și stejarii lor idealizați. Paul Huet nu vede cîmpiile, pădurea și cerul decît învăluite într-un sentiment voit dramatic, a cărui melancolie și grandilocvență îi exasperează pe tinerii crescuți în idolatria adevărului nud și în larma crescîndă a științei ce a învins misterul,

îndoiala, lirismul subiectiv, și pînă și lirismul pur și simplu. Corot, fără îndoială, are sentimentul pătimaș al spațiului și al luminii, dar și el pictează după crochiuri în creion sau în peniță, pe care le combină acasă. De altfel, foarte puține lucruri pictate de el pot fi văzute; pe cele mai bune le ține la el, pe celelalte le duce la negustorul de tablouri. Și apoi, toți rămîn tributari unor deprinderi de care nici chiar cei mai mari nu s-au putut dezobișnui, și pe care natura direct întrebată nu le justifică decît arareori, în afara eclerajelor artificiale și a spațiilor închise: ei opun pretutindeni umbra luminii și unesc toate tonurile printr-o gamă de semitonuri intermediare insesizabile la lumina zilei.

Pissarro, care de cîtva timp nu mai vrea să picteze decît în aer liber, și care tîrăște după el cîțiva prieteni[1], pe Claude Monet, pe Renoir, pe Sisley, pe Bazille, mai tîrziu pe Cézanne, descoperă un tînăr pictor, Édouard Manet, care nu pictează totdeauna afară, dar 52
care are — primul în Europa — îndrăzneala de 53
a pune un ton luminos lîngă un alt ton lu- 54
minos, de a reduce la minimum semitentele, sau chiar de a le ignora, de a suprima aproape modeleul, juxtapunînd sau suprapunînd pete de culoare încercuite cu o linie foarte fermă, dar proiectată pe un fond de pe care a dispărut orice umbră complice. Pictură primitivă, într-un sens, cu un ecleraj brutal, din față, cu un val de lumină difuză ce cade vertical și dezvăluie siluetele strălucitoare ale obiectelor, așezate unele peste celelalte sau unele lîngă celelalte ca niște mari bucăți de carton sau de stofă profilate pe lumina puternică. Pictură crudă, violentă, intransigentă, care contrariază întreaga educație, bazată pe rutină, pe care a căpătat-o ochiul de la Renaștere încoace în muzeele funinginoase, și care provoacă adevărate răzmeriță de fiecare dată cînd apare în public.

[1] Către 1862 (N.a.).

Pictură revoluționară, care îndrăznește, pentru a se întoarce la izvoare și a reînnoi astfel arta picturii, să suprime cîteva dintre cuceririle ei cele mai profunde, spre a o întemeia pe baze mai noi și a reînnoda, totodată, cu tradiția.

Parizian din Paris, dintr-o familie foarte burgheză, elev al lui Thomas Couture — pictor lipsit de inteligență, dar talentat, uneori plin de forță —, influențat de Ingres și de Delacroix și salutat de către aceștia la începuturile carierei sale, el cunoștea în mod desăvîrșit arta maeștrilor, dar se îndreptase din instinct către cei în care se afla justificarea anticipată a îndrăznelii sale, către spanioli, către flamanzi, către Frans Hals, mai ales, care, numai pentru bucuria ochilor, fără nici un pretext anecdotic sau pitoresc, sau literar, asocia culorile cu gesturile sprintene și cu siguranța infailibilă a unei femei așezînd flori într-un vas sau potrivind stofe pentru o rochie sau pentru o pălărie. Goya, de asemenea, vrăjitorul care, îmbinînd cîteva tonuri luminoase, face să țîșnească într-o clipă din neant un braț, o mînă, o privire, o floare, o halucinație violentă. Manet se duce să-i vadă la ei acasă și, din acea clipă, își cunoaște drumul. Roz lîngă roz, alb lîngă alb, pete vii de culoare, totul strălucește ca un buchet de flori, totul cîntă, nimic nu subliniază prin relief forma, pentru că nimic nu i se opune în spațiul plin de tonuri luminoase care o înconjură sau care se eșalonează îndărătul ei în fundaluri. Totul cîntă, uneori prea tare, dar niciodată fals.

Această suprimare aproape completă a trecerii, a răsunetului intim al tonului în tonul învecinat, această viziune pură și crudă care înfățișează lumea ca pe un mănunchi de flori proaspete dă picturii lui Manet un caracter discontinuu, violent contrastant, făcînd-o să semene cu o mare bucată de stofă de culoare deschisă pe care ar fi cusute, ici și colo, petece de culori diferite, dar la fel de luminoase.

Carnea, chiar cea care susține gura și ochii, nu are pentru el mai multă importanță decît rozul cravatei proiectat pe vestonul negru, cotorul roșu al cărții care sîngerează pe covorul galben, cearceaful de pe pat cu reflexe albastre, reflexele, tremurînd în oglindă, ale paharelor și ale cuțitelor. Natură moartă imensă, oarecum dispersată, dezlînată, dar de o asemenea putere, încît ea determină încă, după patruzeci de ani, invazia culorii în pictură, și, ca urmare, toate îndrăznelile, toate splendorile, toate sclipirile scînteietoare și sălbatice ale Orientului.

Și apoi e primul dintre marii pictori, după prea puținele încercări ale lui Watteau și ale lui Chardin — căci Debucourt nu-i decît un cronicar pătrunzător, spiritual, acerb, iar Boilly doar nu povestitor burgez, plin de bonomie și de nuanțe, portretist uimitor, de altfel, ale cărui mici tablouri te duc cu gîndul la cele mai ferme lucrări ale lui Corneille din Lyon sau ale pictorilor din familia Clouet —, care caută în stradă, în cafenele, în grădinile publice, emoția plastică și vie pe care o va exprima în mod direct. Și cum hoinărește trei sferturi din zi și lucrează doar în ceasurile ce-i mai rămîn, ca orice bun parizian căruia îi place să improvizeze și să caște gura, el află la fiecare pas pînă și ceea ce nu caută. Nu mai este cîtuși de puțin strada dramatică pe care Daumier o învie puternic din noroiul fierbinte pe care-l sculptează, este strada fără transpunere, cu lumina ei difuză, culorile ei vii, cu sclipirile drapelelor și tejghelelor ei, este cafeneaua, cu mesele și cu geamurile ei, cu fumătorii, cu femeile ei fardate, grădina cu grupuri de oameni sub copaci, pete zgomotoase, a căror armonie este sfărîmată și refăcută, într-o dezordine viguroasă, de veșmintele, de mîinile, de părul, de fețele lor. Eugène Lami, fără îndoială, este un bun pictor al animației străzilor, curselor, grădinilor, dar pompa și decorul dau tablourilor lui o înfă-

țișare rigidă. Constantin Guys este, în această epocă, singurul care știe, de asemenea, să vadă formele trecînd ca un vis prin pulberea, prin freamătul soarelui, prin scînteierea giuvaeerurilor și a lămpilor, și lăsînd imagini eterne ale clipei fixate din zbor. Dar arta lui Manet, care are mai puțină profunzime, mai puțin stil, mai puțin mister, e mai singulară, mai plină de îndrăzneală inovatoare, și exercită asupra epocii o influență infinit mai mare. Și apoi, ea nu-i doar un crochiu de album, ci mare și adevărată pictură. Pictură luminoasă și transparentă ca o acuarelă, dură și proaspătă ca o faianță, nuanțată ca un coș cu gheme de lînă, vie ca un cîmp cu flori, și cu forme ferme și pure ca un lac japonez.

VIII. Impresionismul

Manet îi dezvăluie lui Pissarro pictura directă și fără umbre, Pissarro îl tîrăște pe Manet după el pe cîmp și îi arată, prin exemplul său, și, mai ales, prin acela al virtuozului grupului, Claude Monet, că aerul liber suprimă nu numai modeleul, ci însuși conturul formelor, și substituie tonului local un schimb infinit de reflexe dansante, întrepătrunse și solidare, în care forma ezită și se îneacă în fluctuația universală. Manet, urmîndu-i pe noii săi prieteni, nu va mai picta decît în aer liber. El va renunța să mai combine studii în atelierul a cărui lumină atenuată și tristă înăbușă vibrațiile spațiului liber, modifică raporturile colorate, acuză formele fixe în detrimentul suprafețelor lor mișcătoare, condamnă ochiul să revină treptat la vechile sale deprinderi, care-l fac să vadă degradeuri progresive de la o lumină prea artificială la un întuneric prea mohorît. Pictorii își așază șevaletul chiar pe cîmp, iar tabloul, pe care-l vor picta afară pe de-a-ntregul, va fi un crîmpei de natură. Iată pădurea lui Courbet, cu

penumbra ei verde, cu întunecatele ei frunze răsfirate peste pietre și peste pîraie. Dar soarele trece printre ramuri, aruncă pe pămînt și pe carnea trupurilor pete luminoase și însufleţite, iar umbra dispare. Apoi ochiul pictorului, la început orbit de lumina solară, se fixează, insistă, se reeducă treptat, distinge o umbră fantomatică acolo unde la început nu mai vedea nimic. Umbra însăși este lumină, ca e transparentă, aeriană, și culorile prizmei, în funcţie de miile de tonuri învecinate, de incidenţa eclerajului, se descompun și se transmută în game din ce în ce mai nuanţate și mai subtile, pe care nimeni nu le observase pînă atunci. Obiectul, în curînd, nu mai are culoarea lui particulară, soarele și umbra, toate reflexele rătăcitoare care se încrucișează, variaţiile anotimpului, ale ceasului, ale secundei, impresionate de trecerea vîntului, de apariţia unui nor, plimbă pe suprafaţa lui mii de tonuri schimbătoare și mobile, care fac din scoarţa lumii o vastă dramă în mișcare.

Cînd tinerii vor fi văzut picturile lui Boudin, în care spaţiul marin șterge linia catargelor, a pînzelor de corăbii, tremură o dată cu ceaţa și cu burniţa, acuarelele olandezului Jongkind, în care aerul, apa, viaţa, norii sînt unul și același abis lichid, tot atît de adînc ca și oceanul, tot atît de transparent ca și cerul, cînd Claude Monet și Pissarro vor fi descoperit, la Londra, feeria dansantă a nunţii soarelui, amurgului, ceţii și mării care ne orbește privirea în pînzele lui Turner, în instinctul lor înnoirea picturii se va fi făcut. În timp ce Pissarro se străduie să-i formuleze principiile, să recomande numai alegerea culorilor spectrului, să proscrie amestecul, să recomande juxtapunerea sau încrucișarea lor, sub formă de virgule separate, Sisley, Claude Monet, Renoir, Cézanne își exersează ochiul să descopere mișcarea neîncetată a suprafeţei vieţii, schimbările ei de la o clipă la alta după

55

mersul soarelui, prăpastia infinită ce tremură de treceri subtile, de reflexe complexe, de schimburi luminoase și de culori efemere al căror teatru continuu este universul aerian.

56 Pissarro își plimbă apostolatul la sate. El demonstrează, pictînd acoperișurile roșii pe care abia le întrezărești îndărătul merilor, colinele joase mărginite de o perdea de plopi și de rîu, că, atunci cînd realizezi, printr-o tehnică riguroasă, un maximum de freamăt aerian și de luminozitate, poți să rămîi poetul cel mai discret al intimității lucrurilor, prietenul caselor sărace, cel ce știe că arborii trăiesc nenumărate întîmplări minunate, începînd cu sărăcia lor din timpul iernii și pînă la bogăția lor văratică, cel care desfășoară cu iubire umila mișcare a ogoarelor pe povîrnișuri, armonia lor spontană și mobilă, totdeauna de acord cu lumina și cu timpul. Mai tîrziu, cînd nu mai vede totul atît de limpede, pictează de pe o înălțime marile orașe, fațadele îndărătul frunzelor, cu nenumărate tonuri vii și subtile ce se mișcă în argintiul difuz, aburul auriu de deasupra fluviului, furnicarul îndepărtat al șoselei și al străzii. Frédéric Bazille, cel mai aproape de Manet, a cărui viziune, în ultimă instanță destul de superficială, el ar fi consolidat-o și îmbogățit-o, fără îndoială, dacă nu ar fi murit înainte de vreme, aduce din Sudul său mediteranean, ca pentru a introduce în efortul prietenilor săi un element complementar, peisaje viguroase și aride, scăldate într-o lumină precisă, și efigii severe. Renoir se joacă descompunînd atmosfera cea mai cenușie, lumina cea mai neutră, în prisme opalescente, în care tonurile de carmin, de roșu aprins, de albastru, de roz și violeturile de piatră prețioasă, și nestematele sfărîmate, tremură o dată cu soarele pe carnea goală, pentru a-i urmări contururile în umbrele transparente și a-i redescoperi treptat volumele profunde, cu o emoție crescîndă.

57 Sisley înfățișează serbările pe apă, cerul în-

nourat prevestitor de furtună, uriașul freamăt al aerului și al rîurilor în jurul catargelor cu steguleț, regatele de la marginea orașului, trecerea ușoară a vîntului printre frunzele și printre ierburile de pe malul apei, și tremurul molecular al spațiului uniform și cenușiu. Claude Monet e îmbătat de lumină și, la două secole 58
distanță, răspunde prin lirismul său exaspe- 59
rat de spații libere, lirismului lui Claude Lorrain zăvorît în arhitectura riguroasă a voinței și a rațiunii.

El vede soarele înaintea tuturor celorlalți, chiar atunci cînd nu a răsărit încă, și chiar atunci cînd cerul este acoperit. Străbătînd norii, sau de dincolo de curba pămîntului, soarele inundă universul cu o ploaie pulverulentă de raze pe care numai ochiul lui o poate vedea. Valul de lumină pe care soarele îl răspîndește peste lume este pentru el un univers infinit, în care rătăcesc și se încrucișează sute de mii de atomi colorați pe care ceilalți oameni îi văd ca pe un singur tot. El deosebește soarele de vară de soarele de iarnă, soarele de primăvară de soarele de toamnă. Soarele în zorii zilei și soarele în amurg nu e același cu cel care luminează timp de zece sau de cincisprezece ore între răsăritul și apusul său. De la o clipă la alta artistul îi urmărește apariția, creșterea, descreșterea, eclipsele neașteptate și bruștele întoarceri pe suprafața imensă a vieții, al căror caracter și timbru și accent se schimbă o dată cu fiecare anotimp, cu fiecare lună, cu fiecare săptămînă, o dată cu vîntul și cu ploaia, și cu praful, și cu zăpada, și cu înghețul. Iată o sută de imagini ale aceleiași ape, o sută de imagini ale acelorași copaci, și ele sînt asemeni rîsului și zîmbetului, și suferinței, și speranței, și neliniștii, și spaimei, pe același chip omenesc, după cum domnește peste ele lumina puternică sau umbra adîncă, sau toate nuanțele care separă umbra adîncă de lumina puternică. Desigur, forma este încă

aici, dar ea fuge și se ascunde ca și forma acelor chipuri atît de mobile încît expresia ochilor și a buzelor pare a pluti înaintea lor. Ce rol joacă pentru acest om atît de viu teoria? Nici unul. Ea se adaptează riguros nevoii clipei și utilizează, pentru a justifica forma de artă pe care, la Pissarro, de exemplu, pretinde că o călăuzește, sistemele științifice la modă în acel moment. Dar ce însemnătate au toate acestea? Avem în față apă, cer, o imensă și schimbătoare lumină în care apar vag palate, poduri, copaci, faleze, turnuri ce tremură în mare și rîu într-un schimb universal, subtil și dansant de reflexe colorate cu alte reflexe, de umbre mișcătoare și transparente, de bruște și neașteptate cotloane de întuneric și de lumină. Iată întinderi marine, iată pînze de corăbii, iată nori care plutesc între cer și mare. Iată străfundurile posomorîte și spuma luminoasă, iată fantome de flori sub oglinda eleșteelor. Iată umbra frunzelor amestecată în rîurile vii cu unduirea algelor. Iată tot ceea ce trece și tremură, și nu putea fi fixat înaintea lui, tot ceea ce continuă să treacă și să tremure cînd e fixat de el. Iată ceața. Iată poleiul și chiciura. Iată fumul leneș al trenurilor și al corăbiilor. Iată mireasma ierburilor arse, a ierburilor înflorite, a ierburilor umede. Iată fiorul brusc și rece care îngheață culorile lumii o dată cu vîntul. Cînd pictează pietrele fațadelor, jocurile soarelui și ale umbrei, și ale ceței, și ale anotimpurilor, le face să se miște asemeni suprafeței arborilor, asemeni norilor văzduhului, asemeni chipului apelor. El este pictorul apelor, pictorul aerului, pictorul răsfrîngerilor sclipitoare ale aerului în apă, ale apei în aer, pictorul a tot ceea ce plutește, oscilează, dă tîrcoale, șovăie, circulă între aer și apă. O umbră trece, nu mai vezi palpitînd în adîncul ei decît o vagă lucire, o săgeată îndepărtată, creasta unui mic val, o lumină scăpără, totul se ivește din nou timp de o secundă,

pentru a se disocia de îndată și a se cufunda în soare. E Veneția, e Londra, un fluviu francez, un canal din Olanda, Marea Normandiei, imperiul nelimitat al aerului, al luminii, al amurgului și al apei.

Claude Monet a văzut, desigur, stampele japonezilor, pe care Ingres le căuta înaintea lui, și a căror influență, manifestă la Manet, la Guys, la Whistler, la Degas, la Redon, la Lautrec, crește cu fiecare an în Europa cu începere de la jumătatea secolului și pînă la sfîrșitul lui. Ca și ele, el tinde să exprime jocurile fizionomiei pămîntului și reflexele văzduhului în ochii acestuia, adică în fluvii și în mare. Dar, în timp ce Hiroshige sau Hokusai îmbină, într-o imagine unică, nenumărate impresii împrăștiate de la un capăt la celălalt al întregii lor vieți, Claude Monet, sub impresia unei secunde, dă nenumărate imagini posibile ale anotimpului și ale ceasului acelei secunde. Și astfel, schema orientală și analiza occidentală ajung la același rezultat.

Pentru prima și singura dată, fără îndoială, în istoria picturii, numele ce i s-a dat acestei mișcări[1] i se potrivește, dacă, cel puțin, o limităm la operele lui Caude Monet și ale lui Sisley, la cea mai mare parte din operele lui Pissarro și la primele încercări ale lui Cézanne și ale lui Renoir. Este senzația vizuală fulgurantă a Clipei, pe care o lungă și stăruitoare analiză a calității luminii și a elementelor culorii a îngăduit cîtorva bărbați să o fixeze din zbor în complexitatea ei infinită și schimbătoare. Ea neglijează forma lucrurilor, pierde din vedere, căutînd schimbările universale, linia care le delimitează și tonul care le definește. Nu mai vede decît vibrația luminoasă și colorată a scoarței naturii.

---

[1] În 1874, publicul însuși, cuprins de indignare, a creat în mod spontan cuvîntul *Impresionism*, după titlul unui studiu de Claude Monet: *Impresie*, titlu sugerat de Renoir (N.a.).

Dar, cînd descreşte şi se transformă, ea a curăţit ochiul pictorilor, a îmbogăţit simţurile lor cu un uriaş tezaur de senzaţii directe pe care nimeni, înainte, nu le mai avusese sub o formă atît de subtilă, de complexă, de vie, le-a înzestrat tehnica cu un instrument ferm şi nou, şi a contribuit, prin chiar intransigenţa ei, la eliberarea viitoare a imaginaţiei, pînă atunci prizonieră a unui idealism plastic şi a unei constrîngeri literare care îşi dăduseră toate roadele în ultimii patru sau cinci sute de ani.

IX. Naturalismul

Aceasta înseamnă foarte mult. Şi iată de ce, timp de treizeci de ani, toţi ochii au fost aţintiţi asupra ei. În timp ce impresioniştii îşi urmau, învingînd rezistenţele cele mai oarbe şi cele mai interesate, drumul către cucerirea luminii, mişcările anterioare sau paralele cu a lor luau sfîrşit, se continuau sau se schiţau alături de ei sau chiar în ei înşişi, fără ca vreunul să-şi dea seama de aceasta. Era consecinţa irezistibilă a disocierii sociale care progresa în acelaşi ritm. Între construcţia solidă a artiştilor născuţi din Revoluţie şi din expresia ei romantică şi fragmentarea infinită a căutărilor care aveau loc, exista însăşi distanţa care separă idealul moral al cuceririi burgheze de trebuinţele născînde pe care ea însăşi le eliberase. Corot, Daumier, Millet, Courbet, Puvis de Chavannes trăiau încă, dar ei păreau a fi murit cu mulţi ani în urmă. Tot ceea ce era nou, tot ceea ce era neaşteptat sau personal, era botezat cu numele de *Impresionism,* care exprima ura sau iubirea publicului. Lépine, atît de clasic prin felul său fin şi net de a nota aspectele obişnuite ale naturii şi, de altfel, influenţat de grup, a fost confundat cu acesta. Publicul s-a încăpăţînat, chiar după ultima lor evoluţie,

să-i situeze printre impresioniști pe Cézanne și pe Renoir. Viziunile impresioniștilor în plină lumină și analizele luminii întreprinse de ei au fost confundate cu simfoniile obscure și cu analizele întunericului ale americanului Whistler, amator îndemînatic și subtil, îndrăgostit de mister și de luciri în umbră, dar ca și ei influențat de Delacroix, de Courbet, de Manet, de peisagiștii din Japonia. Alături de ei și anunțîndu-i cîțiva ani înainte, publicul nu a văzut, zbuciumîndu-se în penumbră, scurtele și confuzele țîșniri de flacără ale lui Monticelli. Sub stindardul mișcării au fost așezați Degas și Toulouse-Lautrec, care nu aveau, mai cu seamă primul, aproape nimic comun cu ea.

Totuși, aceste confuzii se explică. Naturalismul ultimelor școli ale secolului, al căror inițiator aparent este Courbet, al cărui pretext sigur este mișcarea științifică, dar ale cărui origini multiple și al cărui drum tainic pot fi găsite în toate visele sociale și în toate realizările plastice care, de la Revoluție, au împrospătat izvoarele sentimentului și ale rațiunii, se prezintă, în ansamblul lui, ca o cucerire înflăcărată a elementelor realului. Dar, sub învelișul teoriilor și al sistemelor, sub suprafața unduitoare a întîmplărilor și a moravurilor, persistă temperamentul omului, modul conform căruia fiecare ia în posesie, străbătînd viața epocii sale, spiritul care circulă și se fixează în formele universului. Naturalismul, fără îndoială, nu va mai cunoaște decît obiectul, se va supune timp de treizeci de ani, din ce în ce mai mult, stăpînirii lui, își va interzice să transpună, să imagineze, să compună, să inventeze, să caute în mit și în Istorie subiecte, el nu va mai vrea decît să deschidă fereastra, să copieze strada și pe cei care o străbat, cerul, copacii, piețele, mulțimile, tot ce se petrece și tot ce trece. Numai că, în această lume concretă, îl vom vedea pe unul punînd stăpînire pe materia în-

săși, pe densitatea, pe savoarea, pe natura exterioară evidentă a obiectului. Pe un altul, pe culoarea ei, pe reflexele pe care ea le primește și le trimite îndărăt, pe combinațiile, de pe suprafața ei nuanțată, ale umbrei și ale soarelui. Pe un altul punînd stăpînire pe formă, pe linia care o descrie și o izolează, pe caracterul, pe expresia ei. Și, în cadrul puternicei unități naturaliste care va elibera pictura de povara rețetelor și a dogmelor, de cătușele idealului abstract, unul va merge pe urmele lui Ingres, un altul pe urmele lui Delacroix, un altul pe cele ale lui Daumier sau Corot și un altul pe cele ale lui Courbet, iar toți vor urma înflăcărata mișcare ce duce către culoarea și către forma vie, și care caracterizează pictura după David.

Iată ce dă ultimelor mișcări ale naturalismului această înfățișare disociată, analitică în direcțiile și în căutările ei, și totodată lirică în sentimentul ei, ca orice luare în posesie a ceva necunoscut. De la Delacroix, la Seurat, la Signac, la H.-E. Cross, prin intermediul Impresioniștilor, nu există întrerupere. Dar, în timp ce bucuria pare a crește și a deveni mai mare, pe măsură ce se apropie cucerirea soarelui, o dată cu vibrația peisajelor din Sud, ajunsă la un apogeu de violență, de strălucire, de agitație și de mișcare luminoasă, disocierea se accentuează și, din analiză în analiză, ajunge în impasul unei tehnici picturale din care nu mai poate evada (a). De la Ingres la Toulouse-Lautrec, prin Manet și Degas, la Seurat, puternicul, și muzicalul, și gravul inițiator al poantilismului, poetul formelor tăcute, rătăcind prin freamătul văzduhului, pe malul apelor însorite, și la succesorii săi, nici o deviație de direcție și de influență. Dar realismul pătimaș și senzual al lui Ingres, realismul coloristic și plastic al lui Manet se afirmă la Degas ca un realism documentar, se învecinează cu anecdota la Toulouse-Lautrec și devi-

(a) Literele între paranteze trimit la Apendice, p. 146.

ne, la succesorii lor, ilustrație, cronică cotidiană și chiar caricatură.

Cel puțin, în acest sens, studiul formei și al gestului în acțiune, pe stradă, în atelier, la cafenea, la teatru, la curse și la baruri, a atins un maximum de adevăr imediat și de caracter concret. Nici o voluptate, nici o beție de a întîlni, dincolo de formă și de obiect, spațiul rătăcitor, domeniul infinit al comuniunii muzicale, către care intuiția îndreaptă toate liniile, toate volumele, toată succesiunea planurilor, toate raporturile, toate ecourile armoniei. Dar, la Degas, o voință seacă, o linie tăioasă ca un cuțit. Fie că e vorba de o spălătoreasă apăsînd 62
pe fierul de călcat cu amîndouă mîinile, de 63
umerii și de brațele ei goale, de un grup de 64
dansatoare repetînd în foaier pentru a-și mlădia articulațiile, de cai de curse prelungi întorcîndu-se la grajd pe peluză, gestul este atît de exact, deși mușchii nu sînt vizibili, încît el pare urmărit și disecat conform fluidului care îl sculptează, cu un vîrf de oțel. Totul, în lumina difuză, pare livid, totul capătă aspectul ucigaș al accesoriilor de sticlă și de metal, impuse de viața modernă celor care caută uitarea în plăcerile mecanice. Fețele par luminate de reflexele palide ale meselor de cafenea, ale lingurilor, ale farfuriilor, ale paharelor cu absint de pe tejghele. Trupurile colțuroase și flasce, ghemuite în ligheanul vinețiu în care apa șiroiește, fac din spălat un lucru trist, precum un viciu ascuns. Forme slabe, cu oasele aparente, aspect mizer, ascuțit și dislocat al mașinii animale cînd e văzută prea de aproape, fără iubire, doar cu preocuparea necruțătoare de a o descrie în acțiunea ei precisă, pe care nici o pudoare nu o supraveghează și pe care nici un elan liric nu o înnobilează îndărătul unor ochi prea clarvăzători. Înaltă ținută în viziunea lipsită de inocență, eliberată de grija de a plăcea, avidă să știe pentru a descrie, să descrie pentru a ști. Sacrificiu constant al expresiei gestului, căutat cu încăpățînare în actele cele mai precise ale

toaletei, intrarea în cada de baie, ridicarea brațelor pentru a răsuci sau pentru a pieptăna părul, apăsarea șervetului sau a buretelui pe sîni. De îndată ce ochii săi pătrunzători surprind coatele slabe, umerii dislocați, linia frîntă a coapselor și șoldurile plate, el spune totul fără milă. E totuși ciudat că acest occidental îndrăgostit de adevărul cel mai dezinteresat, ne face adeseori să ne gîndim la un pictor oriental ce caută să-și înece în tonurile cele mai bogate și cele mai rare, ce clipă de clipă se frîng, pîlpîie, mor și renasc, dezamăgirea propriului său spirit. Artă crudă, pe care flăcările și umbrele plimbate pe carnea trupurilor de luminile rampei o fac și mai crudă, acuzîndu-i adînciturile, proeminențele, dar în care, uneori, cînd pastelul se aprinde și arde, strălucește un fulger poetic, evocînd, cu balerinele sale luate de vîrtejul dansului, cu rochiile lor străvezii și cu fardurile lor scînteietoare, un vis prea scurt, în care sufletul unui Watteau înrăit, întors spre a da tîrcoale pe sub candelabre, ar vedea zburînd și sfărîmîndu-se aripile fluturilor fosforescenți.

65 În opera lui Toulouse-Lautrec acest fulger
66 sec pare a se stinge. Cruzimea insistă, devine sadism, însîngerează gurile veștede, învinețește pleoapele, unge cu uleiuri bietele șuvițe țepene de păr, arată și mai slabe, și mai vineții cărnurile jalnice ce sînt cumpărate sau vîndute. Beției palizi, femele palide, strălucire posacă a tejghelelor, tristețe mecanică a concertelor și a balurilor, lenjerie mucedă, miresme de farmacie și de pomadă, toate animalele costelive bune să facă dragoste pe care un secol puternic le tîrăște în urma armatei sale de cuceritori pentru a-i consola răniții și bolnavii de răul de a trăi, Toulouse-Lautrec evocă totul cu violență, prin compoziția sa dislocată. E fața sinistră a plăcerii, ultimul protest instinctiv al creștinismului în agonie împotriva beției în plină afirmare a unui univers acceptat.

X. Renașterea lirică

La această operă otrăvită și supralucidă a dus deci analiza. Pesimismul romantic, cu puterea sa lirică, mîndră că suferă, slăvește voluptatea. Dar cum insistă prea mult asupra concluziilor sale amare, el duce de-a dreptul către aceste imagini, după care nu va mai exista speranță decît într-o nouă Iluzie. Iată-l pe Renoir, iată-l pe Cézanne care pregătesc o lume necunoscută. S-ar părea, deși sînt doar cu puțin mai tineri decît asprul Manet, decît crudul Degas, și mai bătrîni decît sinistrul Lautrec, că aparțin, Renoir mai ales, unui nou secol. Lumea acceptată cu forța ei indiferentă, bucuria senzuală recucerită, toate aceste lucruri, contemporane cu aceste opere nete și sumbre, nu se vor coace în spirite decît douăzeci sau treizeci de ani mai tîrziu. Sufletul francez al epocii lor, obosit de cei o sută de ani în care a avut loc unul dintre cele mai crîncene eforturi ale Istoriei, pătruns de dezamăgirea tragică a lui Schopenhauer, de creștinismul senzual al lui Wagner, de uriașul murmur deznădăjduit al romanului rus, simte în acea clipă ca fiindu-i cel mai aproape supremele tresăriri ale suferinței romantice, care își sporește amărăciunea în contact cu realismul clarvăzător, a cărui dezvoltare o întovărășește, oferindu-i o nouă hrană. Chiar, și poate mai ales atunci cînd știe și judecă, inima iubește Iluzia. În timp ce scriitorii și pictorii documentariști își continuă, în singurătate, căutarea necruțătoare, romantismul lui Carrière și al lui Rodin absoarbe în larma avîntului său liric vocea adevărului pe care ei îl cunosc, și face trecerea eroică dintre cunoașterea în care epoca lor pătrunde și asupra căreia se înverșunează, și beția viitorului pe care îl simt crescînd în ei.

În tinerețea lor, Carrière și Rodin sînt realiști exacți, unul destul de ezitant, puțin cam prea moral și prea lipsit de vlagă, celălalt pătruns de dublul curent al unei practici sobre

de cioplitor în piatră și al unei educații academice pe care nu e îndeajuns de cultivat pentru a o aprofunda sau a o respinge. Și iată primele portrete colective ale familiei și ale copilăriei, în care tehnica lui Whistler, fără îndoială, a lui Courbet, probabil, a iscusitului pictor Fantin-Latour, desigur, și, mai cu seamă, a lui Renoir, ale cărui tablouri cu mame și cu copii goi, cu trupuri cărnoase și tulburi, îi sînt cunoscute lui Carrière, lasă urme; și tînăra *Vîrstă de bronz* înălțată pe pragul timpurilor noi, ca o imagine antică abia atinsă de neliniștea lor vlăguită. Apoi, la sculptor, o dată cu spiritul care se înnobilează și cu știința care devine tot mai cuprinzătoare, se afirmă tot mai mult o mișcare lirică ce va face să explodeze forma veche pentru a pune în libertate ritmuri noi. La pictor, gîndirea sentimentală inițiată de Mil-
67 let și care, devenind mai fermă în spiritul
68 sculptural al lui Daumier, va ajunge, după ce va
69 fi străbătut idealismul social al secolului, la formele uneori epice, dar aproape totdeauna teatrale și găunoase ale sculptorului belgian Constantin Meunier, capătă un accent didactic și metafizic datorită căruia va fi prea repede acceptată de oamenii de litere și uitată de pictori. Cunoaște, grație lui Daumier, grație lui Rodin, puterea volumelor expresive peste care cade toată lumina, a descoperit spiritul care circulă din formă în formă, contractîndu-le, lovindu-le din lăuntrul lor ca pe un metal. El urmărește doar acest spirit, forma nu mai e decît un semn simbolic pe care nu l-a studiat îndeajuns și în care vrea să reverse, o dată cu iubirea care unește și leagă, torentul vieții universale ce se rostogolește din spiritul în inima sa. În confuzul său arabesc, în curbele sale sinuoase și continui care fac parcă din grupurile sale înlănțuite un singur bloc de viață, în care laptele și sîngele, beția carnală a mamelor, lăcomia nesățioasă a copiilor curg fără întrerupere, rotunjind piepturile ce se oferă, sculptînd craniile adăpostite la sîn, unind

brațele ce se caută, marea idee transformistă apare pentru prima oară, voluntară și conștientă, căci artistul n-o vede decît pe ea, vrea să o expună și să o impună, și nu mai frămîntă decît cu prea puțină forță în jurul ei argila abia însufleţită de tonuri de roșu și de gri, cu umbre uneori găunoase, cu reliefuri uneori stîngace, înfățișînd îmbrățișări adesea balonate ca o materie necunoscută din care ar lipsi scheletul și mușchii. Pe deasupra, se mai ghicește aici o irezistibilă nevoie de a subordona sentimentului moral beția plastică, beție care, la eroii picturii, subjugă, domină și tîrăște în urma ei cel mai înalt sentiment moral. Dar o mare idee veghează, idee ce se vede mijind în mișcările ataxice ale noilor născuți, afirmîndu-se în copiii care cresc, aprinzîndu-se în ochii lor uimiți ce se deschid asupra lumii, și izbucnind cu noblețe în cele cîteva portrete de bărbați pe care ni le-a lăsat și în imaginea propriei sale priviri. Gîndire puternică, operă nesigură, foarte nobilă prin sentiment, dar pe care o dezagregă forțe ce nu se pot concilia și din care răsar doar cîteva vîrfuri îndepărtate, ivindu-se din ceturile îngrămădite în depărtări.

La Rodin, ultimul dintre marii romantici, 70
care pare a uni în el, multiplicate, puterea 71
lirică a celor mai înalte naturi ale romantismu- 72
lui și neputința structurală a celor mai jalnici 73
inspirați ai lui, grija de a exprima spiritul care 74
circulă în toate elementele unui grup scade, 77
dimpotrivă, de la o operă la alta, pe măsură ce se accentuează forța fragmentului viu, a volumului determinat de vîrful mișcării, a jocului de lumini și de umbre pe suprafața vibrantă străbătută de unda musculară. Adesea — prea adesea, vai! — gesturile se contorsionează, preocuparea supărătoare de a depăși plastica, de a alerga după simbol, creează îmbrățișări dislocate, volume desorbitate, atitudini imposibile, o întreagă dezordine literară în care energia practicianului se topește precum ceara la foc.

Chiar în cele mai bune zile ale lui, el trăiește și creează în crize paroxistice care îl străbat în străfulgerări, o dată cu senzația arzătoare. Există în opera lui o orientare impresionistă. El nu stăruie în a lega centrul viziunii sale de tot ceea ce o pregătește sau o propagă în jurul ei, prin linii sinuoase și treceri continui. Ea este aici, singură, tragică, precum un strigăt în tăcere. Nu e nici măcar necesar, pentru a o exprima, să adauge un cap sau brațe unui tors, sau, sub o față și un gît, să așeze un tors care să le poarte. Un pîntece înfiorat, un piept ce palpită, un cap răvășit, plin de proeminențe și de scobituri, imperios de viu, în care sîngele, fluidul nervos, gîndirea zvîcnesc, făcînd ca toate lucrurile din jur să pară neutre și posomorîte — sînt de ajuns. O indicație de mișcare, o pată pe un desen, o vibrație colorată care își depășește sau își lasă depășite liniile, ca o împroșcătură de flacără care se răsucește, cade sau se înalță, și iată fiorul a ceea ce e mai tainic și mai fulgurant în însuși spiritul formei, prin care viața ei misterioasă pătrunde în noi neîncetat.

Expresia. Totul e sacrificat acestui lucru de nedefinit. Niciodată Rodin nu i-a înțeles pe deplin pe sculptorii francezi din evul mediu, pe care multă vreme i-a considerat drept maeștrii săi, și care vedeau atîta echilibru și atîta măsură în preocuparea lor dominantă de a spune ceea ce simțeau, după cum nu a înțeles pe deplin nici sensul sculpturii filozofice a Greciei, către care se va îndrepta mai tîrziu, în ceea ce o prelungește dincolo de clipa care trece și în ceea ce face ca ecoul ei să răsune dincolo de spațiul în care ea trăiește. Și asta nu e necesar, și preocuparea aceasta de a căuta în trecut corespondențe este poate lucrul cel mai meschin și mai puțin pur din opera lui, care i-ar desființa creația dacă o forță senzuală și spirituală, superioară culturii sale, nu ar înnobila-o aproape totdeauna.

În fond, ca și toți romanticii, acest sculptor este, înainte de toate, pictor și, mai mult decît oricare dintre romantici, el este incapabil să înalțe un ansamblu monumental în care să apară în rezumat arhitectura lumii. Toate palpitațiile, toate trăsăturile interioare ale vieții expresive alcătuiesc o unduire sonoră care adună lumina la suprafața formei pentru a o face să vibreze ca o coardă sub degete. Dansul introduce în ea freamătul mușchilor, suspinele muzicii îi convulsionează adîncurile. După Rembrandt, nimeni nu mai izbutise să aducă la suprafață, cu atîta forță, din lăuntrul maselor vii, spiritul viu care încordează, sau sfărîmă, sau relaxează mușchii, umflă și însuflețește sînii, face să palpite pîntecele și-l brăzdează, subliniază oasele feței și se revarsă prin ochii deschiși.

Tot astfel forța subterană modelează neregulat suprafața accidentată a pămîntului. Sculptura întregului secol s-a străduit îndeajuns pentru a duce la punctul culminant al atitudinilor în acțiune fluidul intern care le sculptează. În timp ce Pradier, „atenianul din strada Bréda", îi continuă pe Falconet, pe Clodion, pe Chinard, dezbrăcînd în locuința sa pariziană zeițe de moravuri ușoare, Rude transpune mișcarea în piatră. Marele Barye, alături de Rodin, pare calm ca un antic, deoarece concepe forma prin ansamblu, precum un arhitect, și construiește organic, răspîndind-o și distribuind-o prin mușchi și schelet, acumulînd-o în fălci și în labe, încordîndu-și sub planurile care vibrează energia îngrămădită. Mișcarea se strînge și zvîcnește, pocnește în oasele zdrobite, se încrețește pe botul fiarelor, strălucește pe capetele lor plate cu ochii lor de piatră arzătoare, le culcă pe spate urechile drepte sub impulsul mîniei sau al fricii. S-ar spune că artistul îi captează toate izvoarele risipite și ascunse sau fremătînd în întreaga lume, pentru a le concentra în masa în acțiune sau în repaus, masă care palpită, străbătută de

14
51

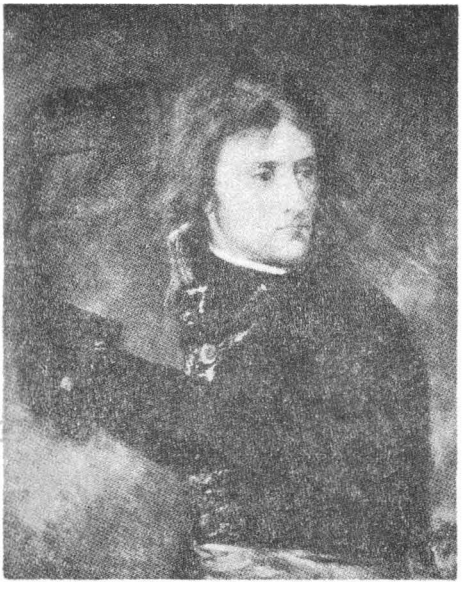
unde de forță, așa cum egiptenii concentrează în monștrii lor compoziți lumina rătăcitoare și spiritul rătăcitor. David d'Angers o închide cu violență în puternicele sale medalii. Dalou — la început, prea lăudat, apoi, prea uitat, pentru motive politice — o surprinde uneori în cutele unui tors de femeie, în adînciturile delicate, în gropițele, în curbele grase ale cărnii ei. Carpeaux o vede țîșnind din toate suprafețele, o face să strălucească pe dinți, pe buze, în priviri, în picioare, în mîini, în genunchi, în păr, pe întreaga piele dezgolită, smulgînd flăcări ce dansează din vîrtejul ei frenetic, în care se rostogolesc membrele nervoase, torsurile durdulii, sînii rotunzi, în sunetul melodiilor sărbătorești care mînă o lume strălucită, ușuratică și cinică, pînă în groapa plină cu sînge. Mișcarea se rotește în cerc, însuflețind totul, dar neștiind unde să se fixeze. Rodin vine și o culege numai de pe vîrfurile pe care ea le animă, și, pătrunzînd prin ele pînă în centrul ei, pînă în focarul arzător de unde se răspîndește, le leagă de acesta în mod direct, nemaizărind pe toată suprafața vieții decît impulsul viu care țîșnește din profunzimile ei.

Prin aceasta el exprimă, cu un lirism dramatic, ceea ce are ea mai insesizabil și, de asemenea, mai permanent. Iubirea îl obsedează, pentru că iubirea realizează, în formele care se caută și se unesc la chemarea ei, cea mai puternică expresie a formelor redate fatalității lor tragice și ajunse indiferente față de morală și față de moarte, datorită unei puteri mai înalte decît morala și decît moartea. Zadarnic își ascunde *Eva* chipul între brațe, ea e victorioasă, ea tîrăște în urma cărnii ei prăbușite și veștede bărbații, animalele, plantele, oceanele, astrele, o întreagă turmă de sclavi ascultînd de mireasma ei, așa cum valul de frunze uscate aleargă pe urmele vîntului. Iată perechi vrednice de milă, unite pe veci prin iubire. Bărbatul vrea să fugă de buzele care se întind, să-și desprindă pielea devorată de

cealaltă piele care îl devoră, să-și înalțe torsul de atlet peste sînii care unduiesc și respiră precum marea. Dar nu poate. E legat prin însuși sufletul său, al cărui lirism și a cărui revoltă clocotesc laolaltă, o dată cu toate îmbrățișările perechilor deznădăjduite care caută, unindu-se, uitarea gîndului și neantului. Cînd îmbrățișarea se desface, se vede sînge înghegat pe pîntecele ce se prăbușesc sleite și pe membrele deschise și moi ca acelea ale unor oameni puși la cazne. Trupurile ce se rostogolesc o dată cu fluxurile și refluxurile spasmului sînt ca osîndiții lui Dante, pe care o arsură centrală îi atrage și îi respinge totodată. Spiritului îi este cu neputință să se smulgă din carne și din pămînt, pentru că există, în carne și în pămînt, un spirit mai universal, iar el nu este decît un fragment din acest spirit, rotindu-se în spațiu în jurul forței lui imobile și căutînd să-i scape. *Mîna lui Dumnezeu,* în care doarme forma embrionară, n-ar trebui decît să se închidă pentru a strivi larva inteligentă care palpită și se înfiripă în mîlul primitiv. *Gînditorul* care se crispează deasupra porții prin 73
care se intră în infern este însuflețit de aceeași 74
scînteie care agită spasmodic, în jurul lui, nașterea, tinerețea, iubirea, agonia și moartea. Voința nefiind tot atît de puternică precum foamea, *Ugolino* se tîrăște, ca un animal scîrbavnic, în pumni și în genunchi. Portretele au rădăcini în pămînt care urcă în ele de pretutindeni, o dată cu sufletul și cu maiestatea lui. *Balzac* seamănă cu acele menhire pe care par 77
a le ridica în calea noastră forțele elementare. *Claude Lorrain* are cizme scîlciate, o ținută greoaie, gesturi stîngace, dar chipul lui e iluminat. Și deși *Apolo,* la pașii căruia răsare soarele, a învins hidra, amîndouă brațele sale rămîn țintuite de piatra unui piedestal.

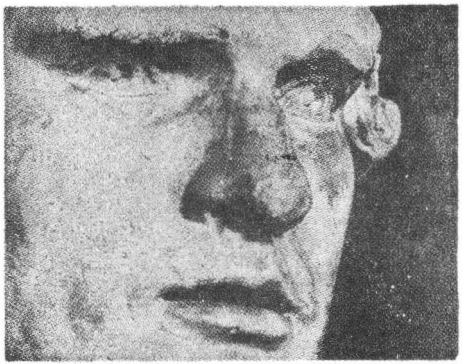
S-ar părea că Rodin s-a înălțat din pămînt și din carne, pentru a atinge punctul tragic către care Michelangelo cobora de pe culmile inteligenței și pentru a trimite strigătul pămîn-

tului în întîmpinarea celui care aducea cu sine strigătul cerului. Fie că pornesc de la simțuri sau de la spirit, pesimismul materialist și pesimismul creștin se întîlnesc la jumătatea drumului, pentru a ne învăța, prin orgie sau prin cunoaștere, deznădejdea, uimitoare îndărătnicie a firilor celor mai grandioase, care nu vor să-și accepte nici simțurile, nici sufletul. Îndărătnicie sublimă, de asemenea, de vreme ce se pare că acest conflict este necesar, o dată la o mie sau la două mii de ani, cuceririi unui echilibru și mai înalt între simțuri și suflete, și a resemnării în fața beției de a trăi, sporită de acordul lor.

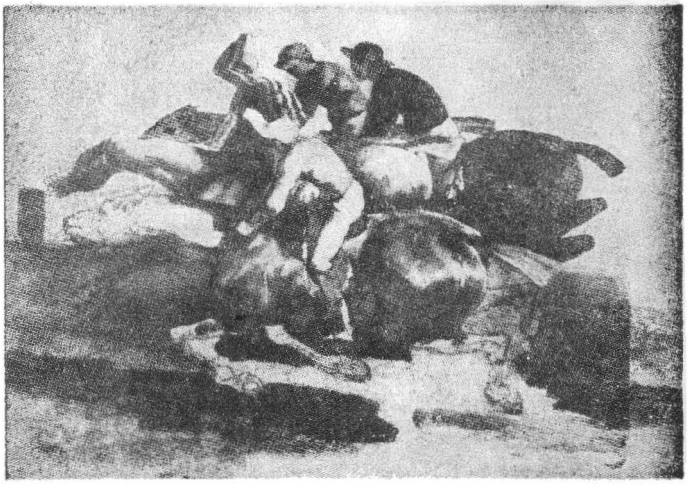


1. Gros. *Bonaparte la Arcole.* Luvru.

2. Gros. *Napoleon la Eylau*, detaliu. Luvru.



3. Rude. *Portretul lui Monge*, detaliu, marmură. Luvru.



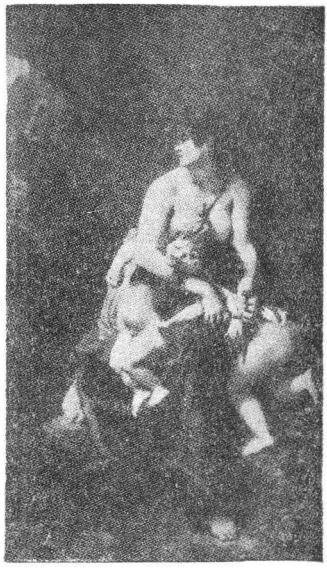
4. Géricault. *Studiu*. Bayonne.

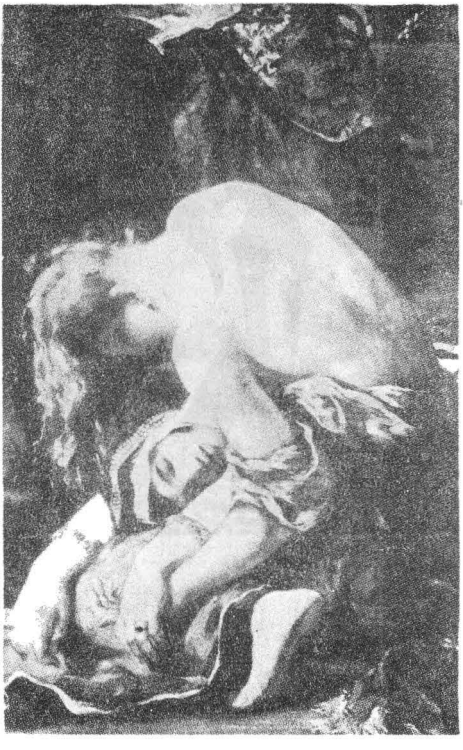
5. Delacroix. *Masacrul din Chios*, detaliu. Colecție particulară.

6. Detaliu din il. 5.

7. Delacroix. *Femei din Alger*. Luvru.

8. Delacroix. *Medcea.* Luvru.



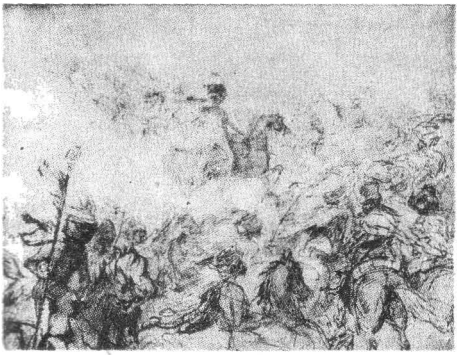


9. Delacroix. *Căderea Constantinopolului*, detaliu. Luvru.

10. Delacroix. *Andromeda.* Colecție particulară.

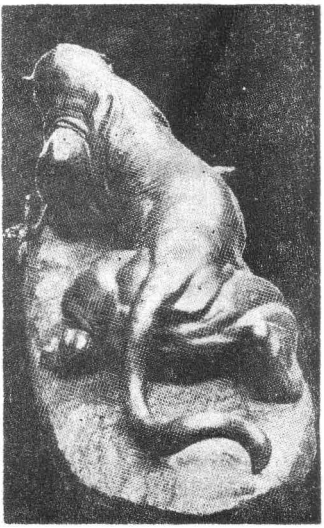
11. Delacroix. *Portretul lui George Sand.* Colecție particulară.

12. Delacroix. *Carul Soarelui,* desen. Luvru.



13. Raffet. *Defilare nocturnă*, acva-forte. Lille.

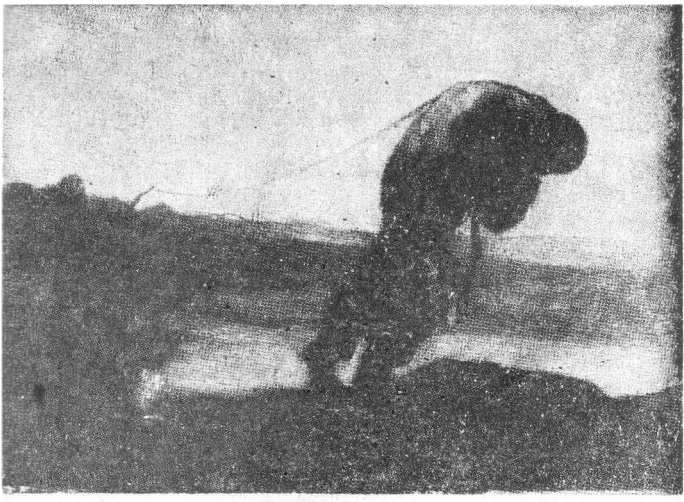
14. Barye. *Lei lîngă vizuina lor.* Luvru.



15. Barye. *Jaguar devorînd un iepure.* Luvru.

16. Guys. *Femeie şezînd,* acuarelă. Colecţie particulară.

17. Daumier. *Trăgînd la edec.* Colecţie particulară.
18. Daumier. *Povara.* Colecţie particulară.



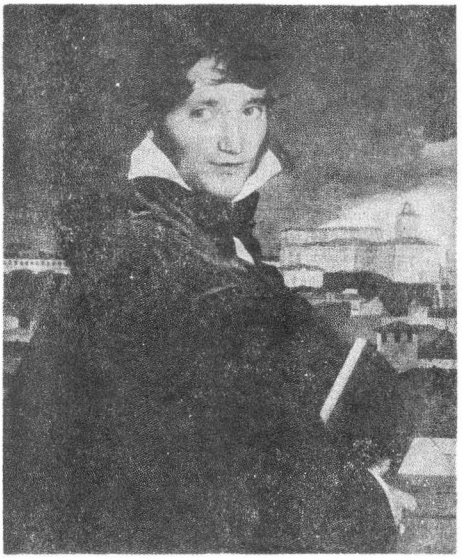
19. Daumier. *Baia.* Colecție particulară.

20. Daumier. *Supa*, desen. Luvru.

21. Detaliu din il. 19.

22. Daumier. *Familia pe baricade.* Praga.

23. Daumier. *Parada de bílci.* Luvru.

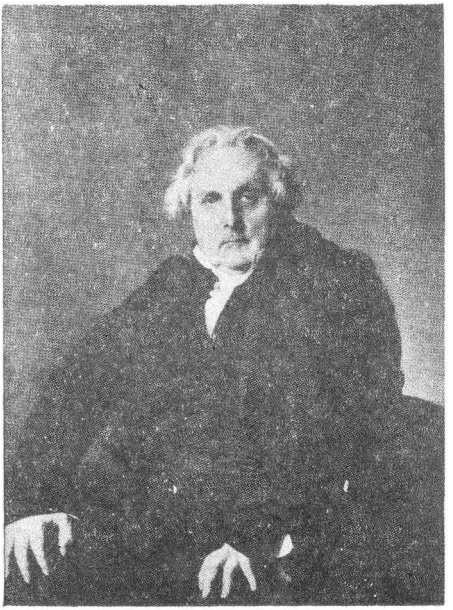


24. Ingres. *Portretul pictorului Granet.* Aix-en-Provence.

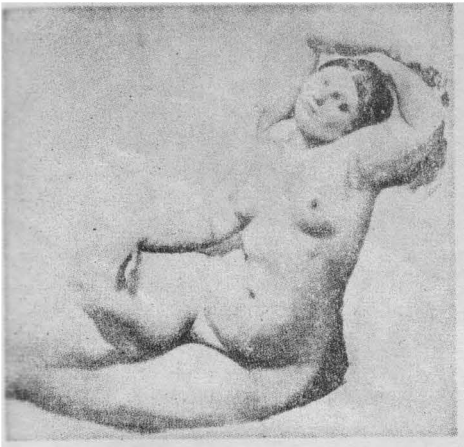
25. Ingres. *Portret,* desen. Montauban.

26. Ingres. *Doamna Devauçay*. Bayonne.

27. Ingres. *Domnul Bertin*. Luvru.



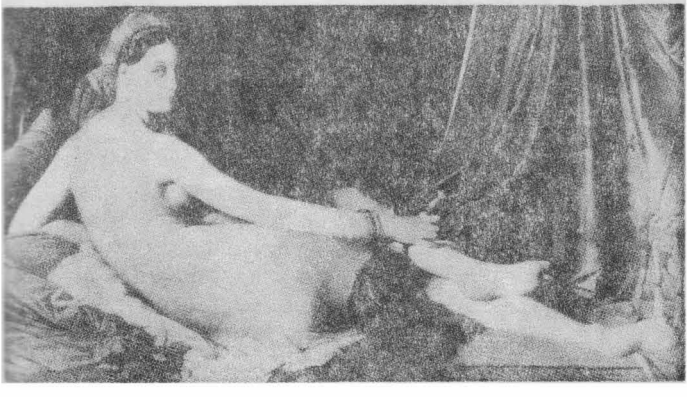
28. Ingres. *Domnişoara Rivière*, detaliu. Luvru.

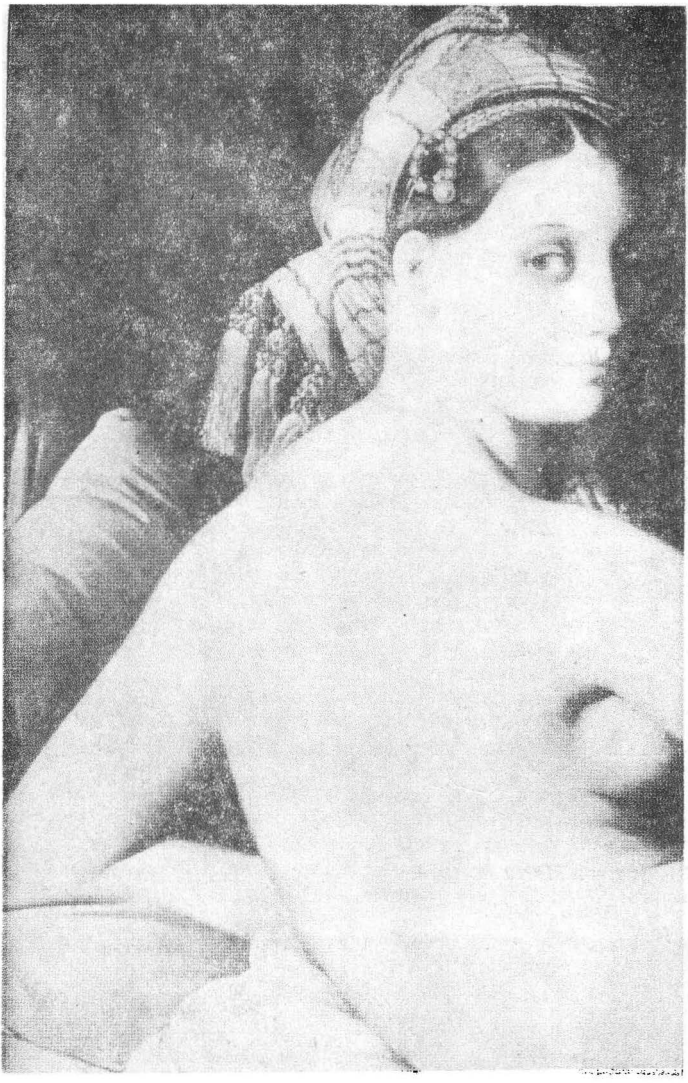


29. Ingres. *Studiu pentru Baia turcească.* Montauban.

30. Ingres. *Studii,* desen. Montauban.

31. Ingres. *Marea odaliscă.* Luvru.

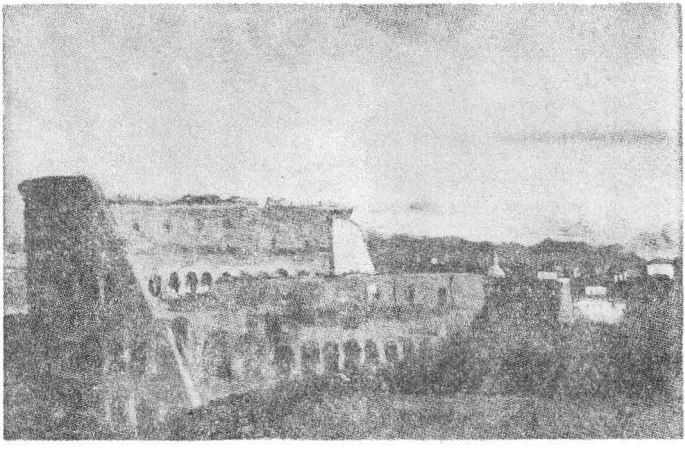


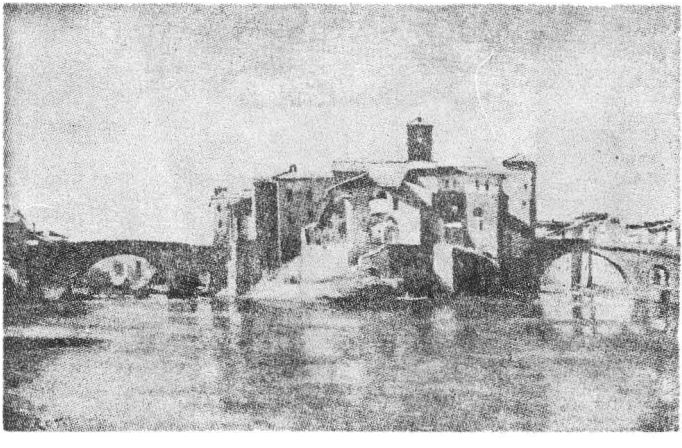


32. Detaliu din il. 31.

33. Corot. *Autoportret.* Luvru.

34. Corot. *Coliseumul.* Colecție particulară.
35. Corot. *Insula de pe Tibru la Roma.* Colecție particulară.

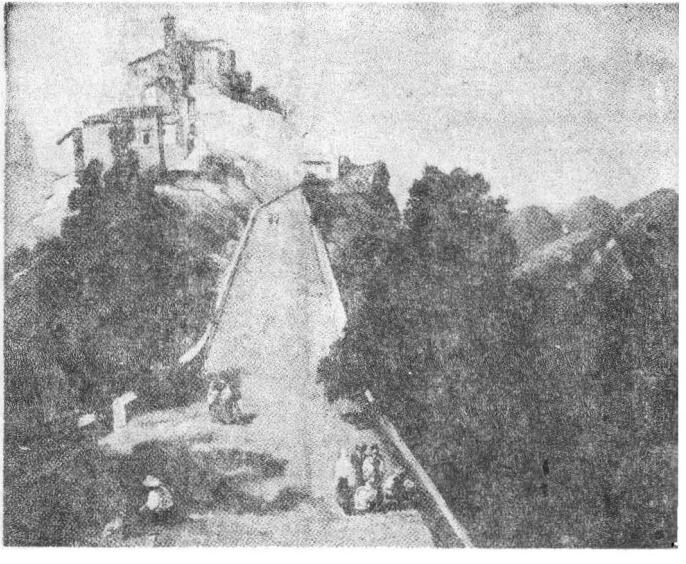




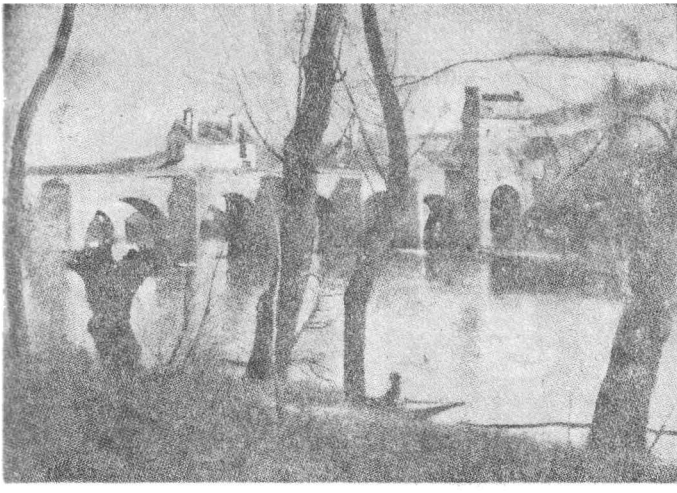
36. Corot. *Tors*. Colecție particulară.

37. Corot. *Visare*. Chicago.

38. Corot. *Maternitate.* Colecție particulară.



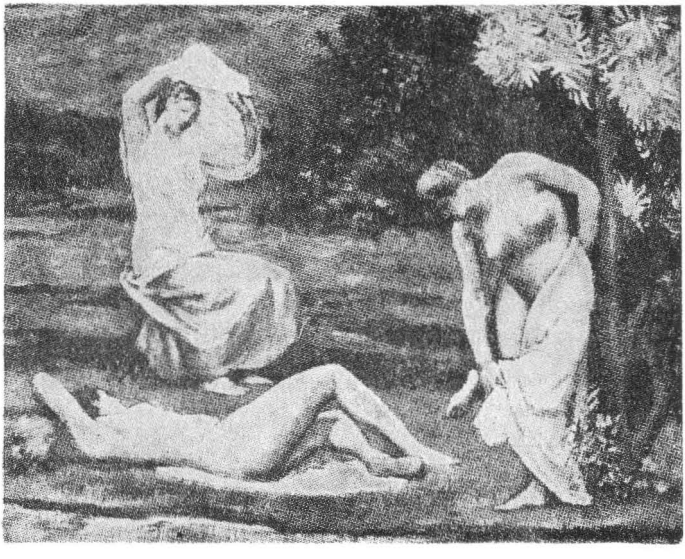
39. Corot. *Drumul.* Colecție particulară.

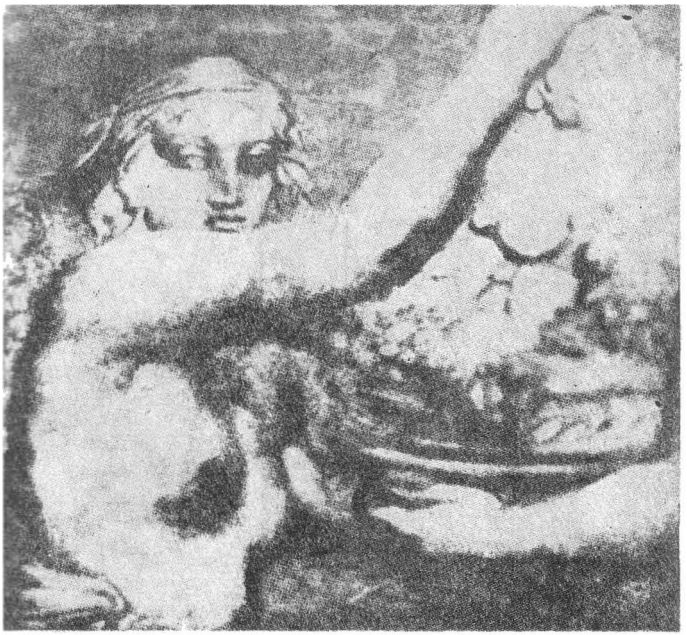


40. Corot. *Podul din Mantes.* Luvru.
41. Corot. *Dansul nimfelor.* Luvru.

42. Puvis de Chavannes. *Pescarul sărac.* Luvru.

43. Puvis de Chavannes. *Vara,* detaliu. Petit-Palais.

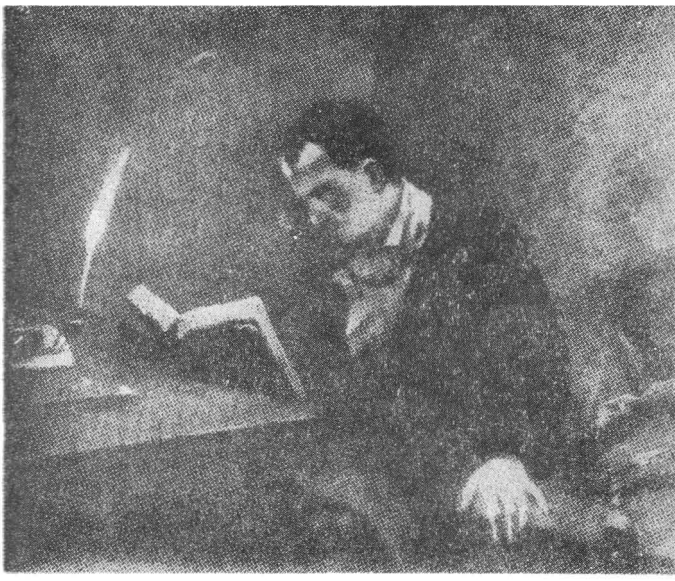




44. Chassériau. *Culesul vieii*, detaliu. Decorație la Curtea de Conturi, Luvru.

45. Chassériau. *Istoria*. Decorație la Curtea de Conturi.

46. Courbet. *Înmormîntare la Ornans*, detaliu. Luvru.

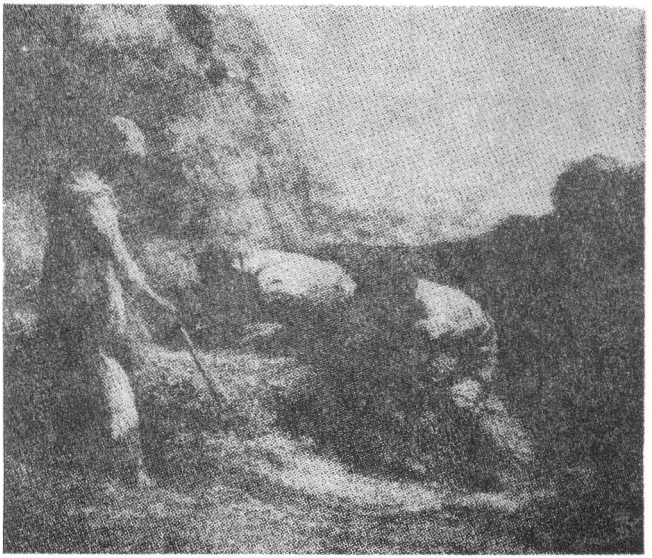


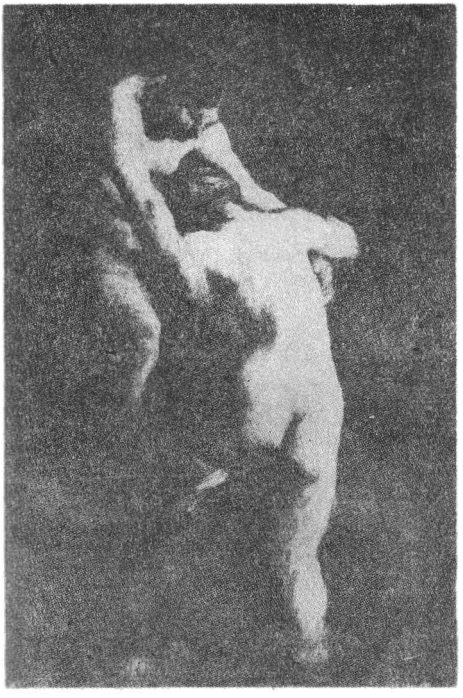
47. Courbet. *Baudelaire.* Montpellier.

48. Courbet. *Femeie dormind,* studiu. Colecţie particulară.

49. Courbet. *Femeie la scăldat.* Colecţie particulară.

50. Millet. *Cositul finului.* Luvru.





51. Millet. *Femei la scăldat*. Luvru.

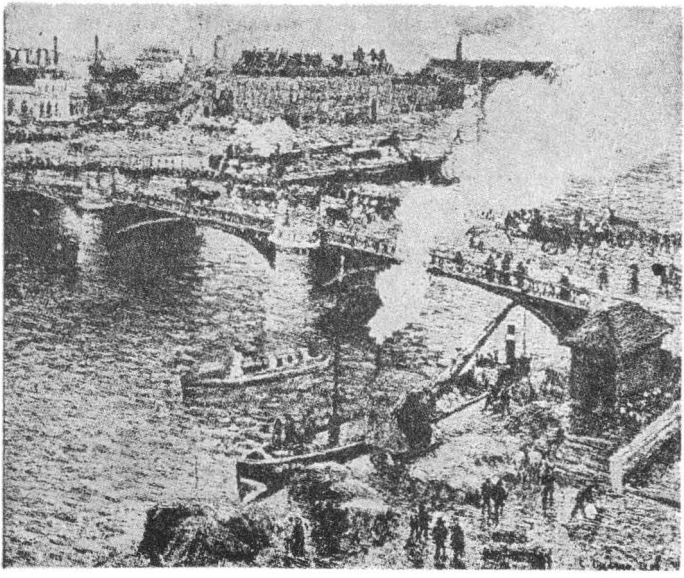
52. Manet. *Dejunul pe iarbă*, detaliu. Luvru.

53. Manet. *Barul.* Londra, Courtauld Institute.

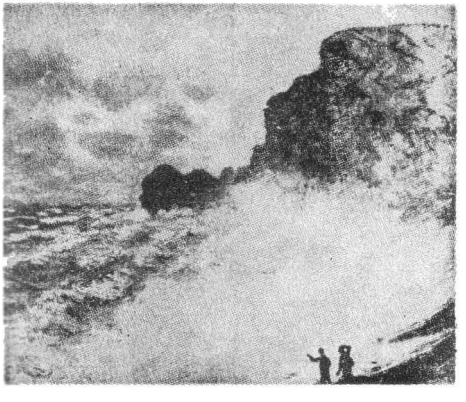
4. Detaliu din il. 53.

55. Jongkind. *Marină*, acuarelă. Colecţie particulară.

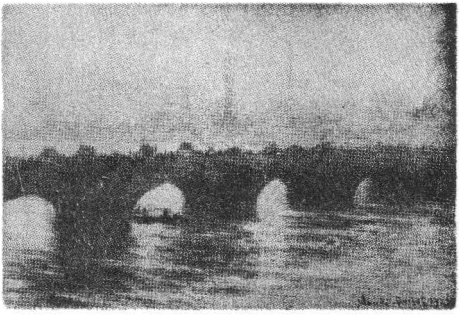
56. Pissarro. *Podul Boïeldieu la Rouen pe timp ploios.* Colecţie particulară.



57. Sisley. *Mort, iarna.* Colecție particulară.



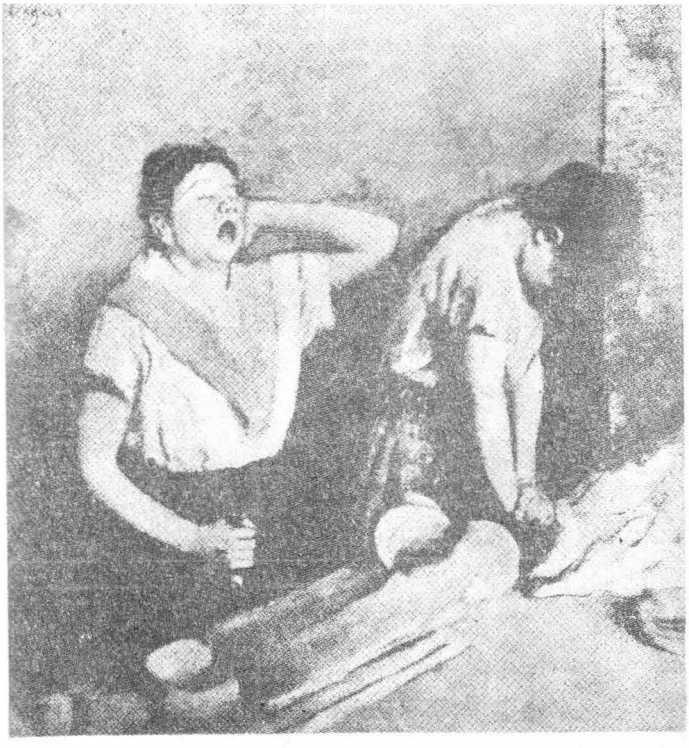
58. Monet. *Talazur la Étretat.* Colecție particulară.

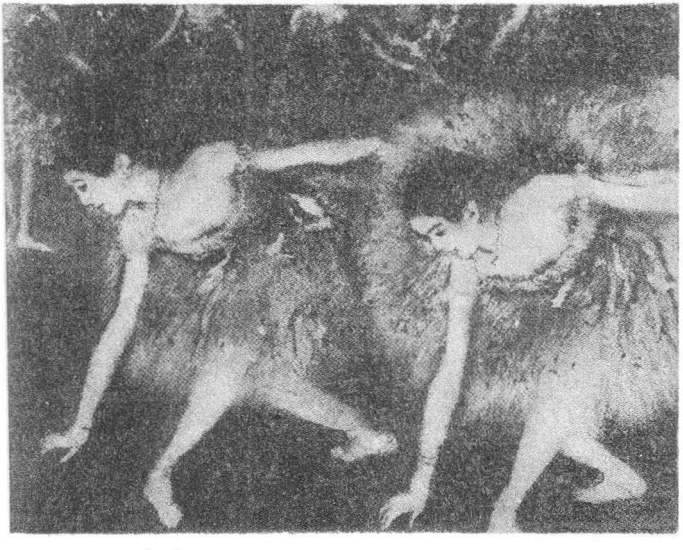


59. Monet. *Londra.* Colecție particulară.

60. Monticelli. *Femeie piepănindu-se.* Colecție particulară.

61. Georges Seurat. *Saltimbancii*, desen. Colecție particulară.





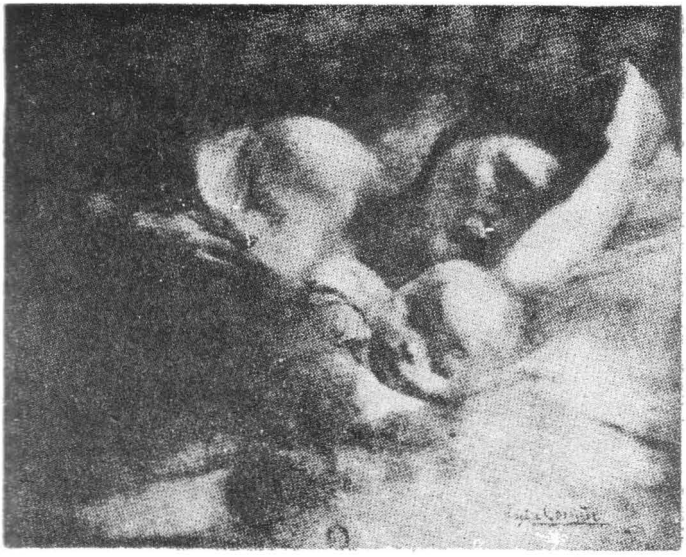
62. Degas. *Călcătorese.* Colecţie particulară.
63. Degas. *Dansatoare.* Colecţie particulară.

64. Degas. *În faţa tribunelor.* Luvru.

65. Toulouse-Lautrec. *Dans maur.* Jeu-de-Paume.

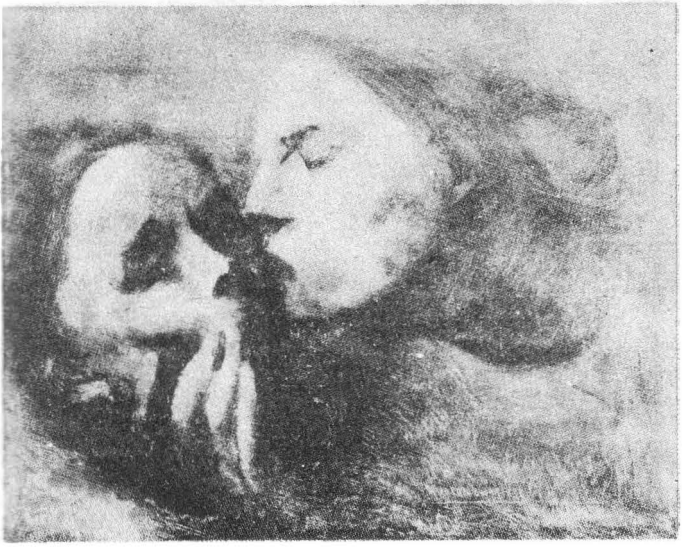
66. Detaliu din il. 65.

67. Eugène Carrière. *Autoportret.* Colecție particulară.



68. Eugène Carrière. *Somnul.* Colecție particulară.

69. Eugène Carrière. *Sărutul.* Colecție particulară.



70. Rodin. *Frate şi soră.* Muzeul Rodin.

71. Rodin. *Eva*, detaliu. Muzeul Rodin.

72. Rodin. *Geniul cel bun.*

73. Rodin. *Gînditorul.* Muzeul Rodin.

74. Detaliu din il. 73.

75. Detaliu din il. 76.

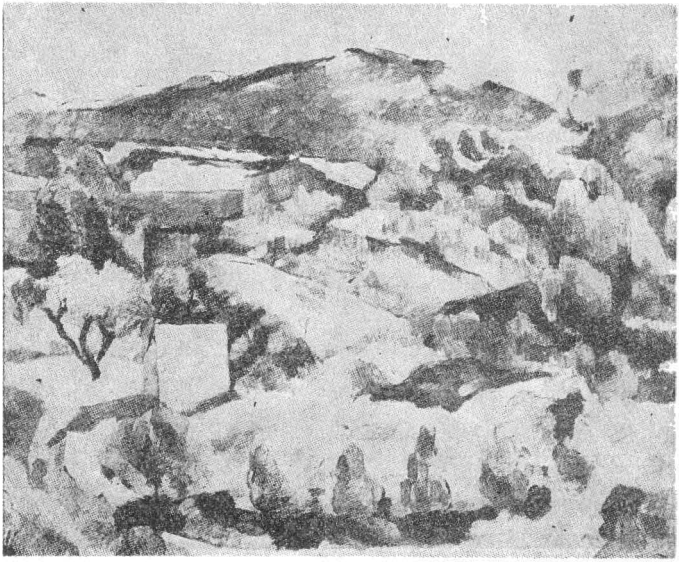
76. Carpeaux. *Flora*, relief înalt. Tuileries.

77. Rodin. *Balzac.*

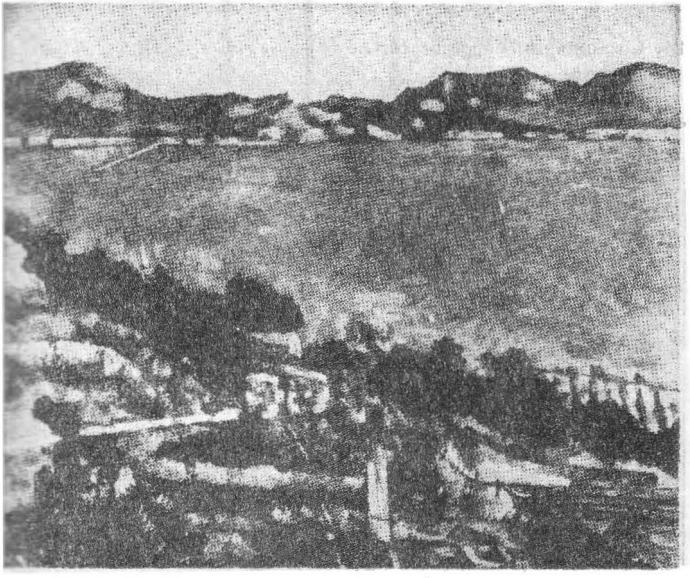
78. Cézanne. *Femeie cosînd.* Colecţie particulară.

79. Cézanne. *Natură moartă*. Colecţie particulară.

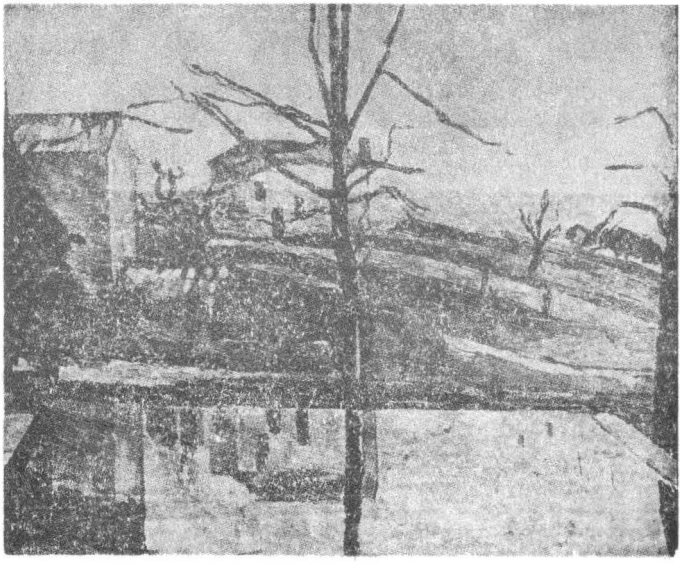
80. Cézanne. *Peisaj*. Colecţie particulară.



81. Cézanne. *Muntele Sainte-Victoire.* Londra, Courtauld Institute.



82. Cézanne. *Marea la Estaque.* Luvru.



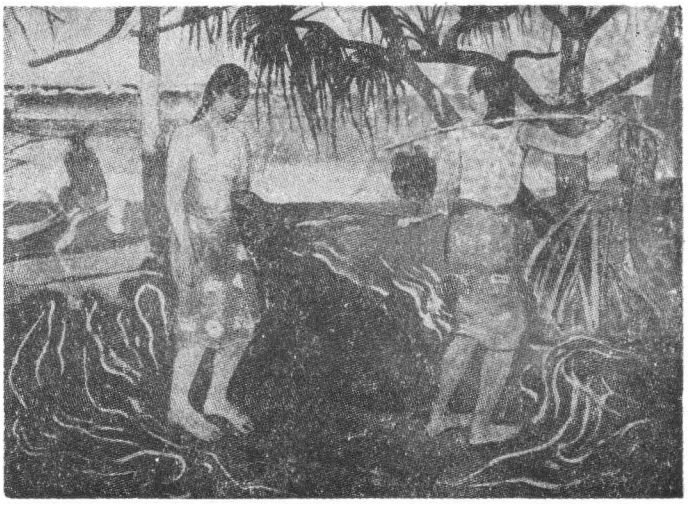
83. Cézanne. *Peisaj.* Colecție particulară.

84. Cézanne. *Jucătorii de cărți.* Jeu-de-Paume.

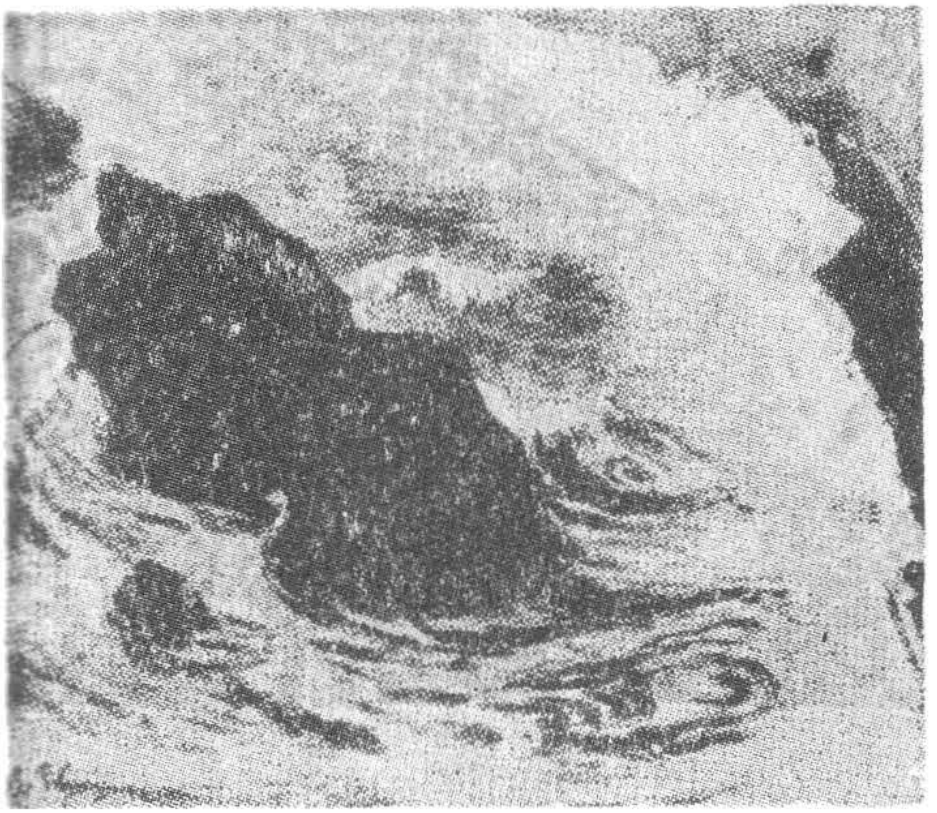
85. Detaliu din il. 84.

86. Gauguin. *Ia Orana Maria.* New York, Muzeul Metropolitan.

87. Gauguin. *I raro te oviri.* Colecţie particulară.



88. Van Gogh. *Stradă din Arles.* Colecţie particulară.



89. Gauguin. *Valul.* Colecţie particulară.

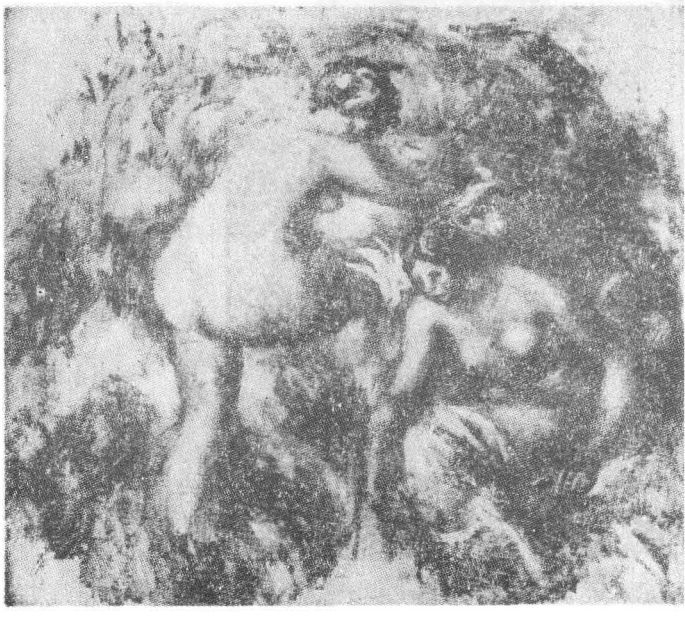
90. Van Gogh. *Autoportret.* Colecție particulară.

91. Renoir. *Femeie cu pălărie de pai.* Colecţie particulară.

92. Renoir. *Femeie pieptănîndu-se,* pastel. Colecţie particulară.

93. Renoir. *Loja*. Colecție particulară.

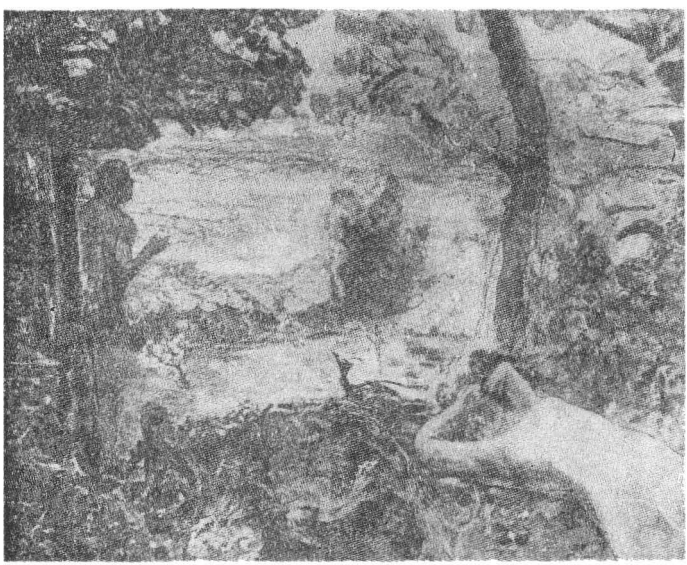
94. Renoir. *Femei la scăldat*.



95. Renoir. *Copil sugînd,* sanguină. Colecție particulară.

96. Renoir. *Nud de femeie,* bust. Colecție particulară.

97. Renoir. *Copil scriind.* Colecție particulară.

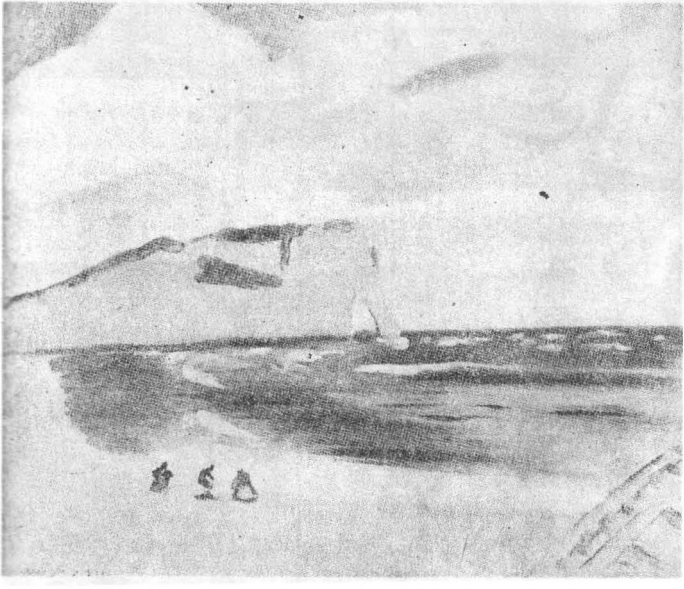


99. Bonnard. *Paradisul terestru.* Colecție particulară.

98. Vuillard. *Copişti în sala Lacaze.* Colecţie particulară.

100. Odilon Redon. *Flori*. Colecție particulară.

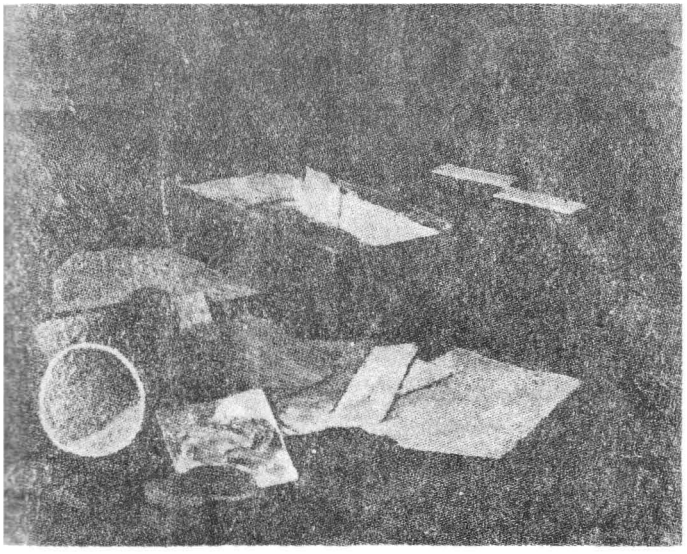
101. Bonnard. *Pisica*. Colecție particulară.



102. Bonnard. *În drum spre şcoală.* Colecţie particulară.
103. Matisse. *Étretat.* Colecţie particulară.

104. Matisse. *Anemone cu oglindă neagră.* Colecție particulară.

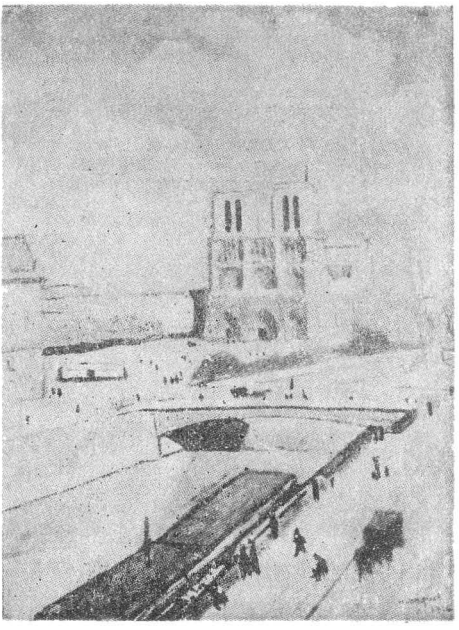
105. Dunoyer de Segonzac. *Băutorii.* Musée National d'Art Moderne.



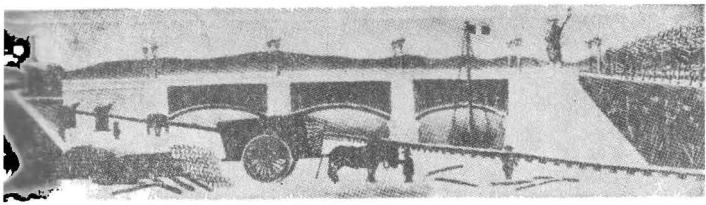
106. Charles Pequin. *Natură moartă*. Colecție particulară.

107. Despiau. *Femeie tînără*, bronz, detaliu. Colecție particulară.

108. Marquet. *Notre-Dame.* Colecție particulară.

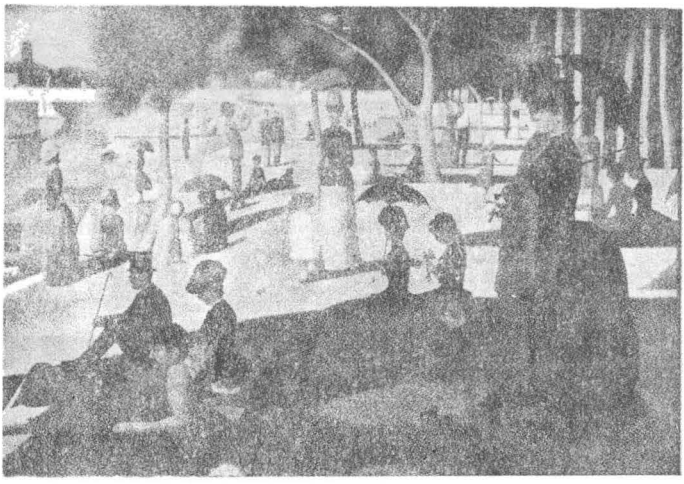


109. Henri Rousseau. *Pastorală.* Colecție particulară.



110. Henri Rousseau. *Podul din Grenelle.* Colecție particulară.

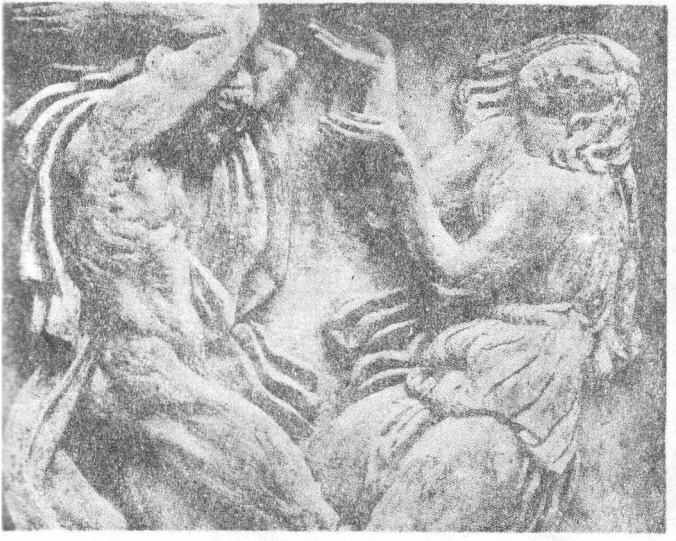
111. Seurat. *Cheiul*, desen. Colecție particulară.



112. Seurat. *Insula La Grande-Jatte.* Chicago.

113. Raoul Dufy. *Case.* Colecție particulară.

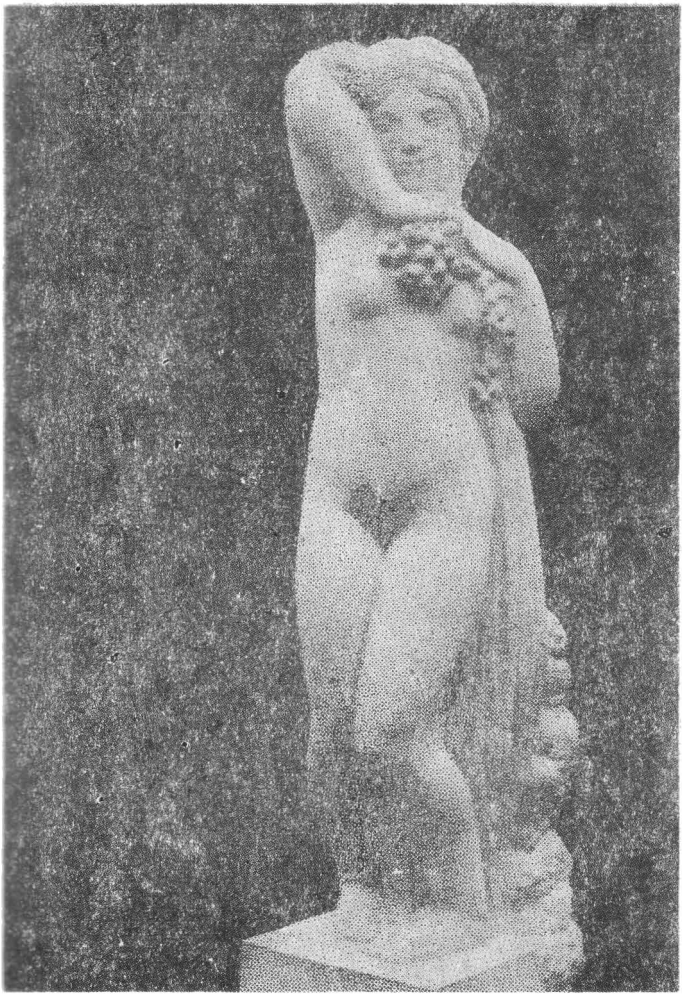
114. Bourdelle. *Panou decorativ*, detaliu. Théâtre des Champs-Elysées.



115. Bourdelle. *Leda*, frescă. Théâtre des Champs-Elysées.

116, 117. Bourdelle. *Panou decorativ*, detalii. Théâtre des Champs-Elysées.

118. Joseph Bernard. *Bacantă.*



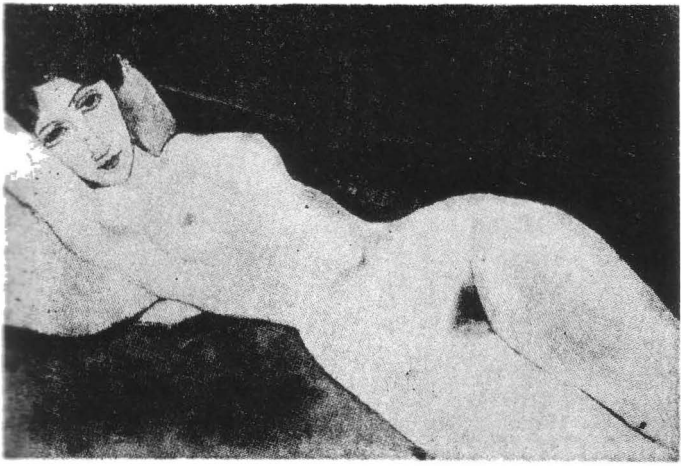
119. Maillol. *Venus*, bronz. Marly-le-Roi.

120. Maillol. *L'Isle de France*, detaliu.

121. Kokoschka. *Autoportret*. Berlin.

122. James Ensor. *Măşti*. Bruxelles.

123. Modigliani. *Față*, detaliu. Colecție particulară.



124. Modigliani. *Nud.* Colecție particulară.

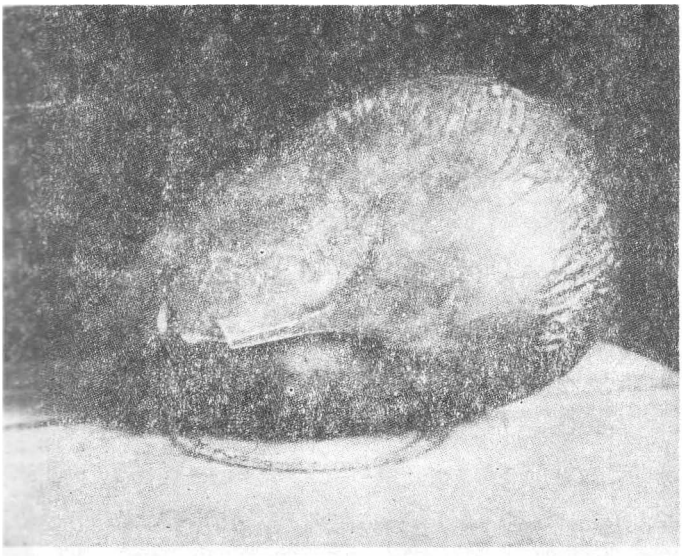
125. Diego Rivera. *Frescă*, detaliu. Mexico.

126. Soutine. *Bou jupuit.* Colecție particulară.

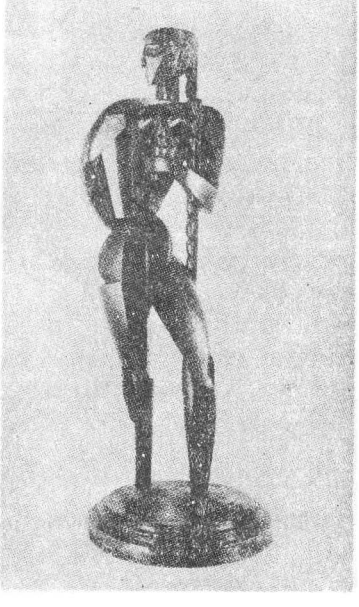
127. Soutine. *Peisaj din Céret.* Colecție particulară.

128. Soutine. *Micul ministrant.* Colecție particulară.

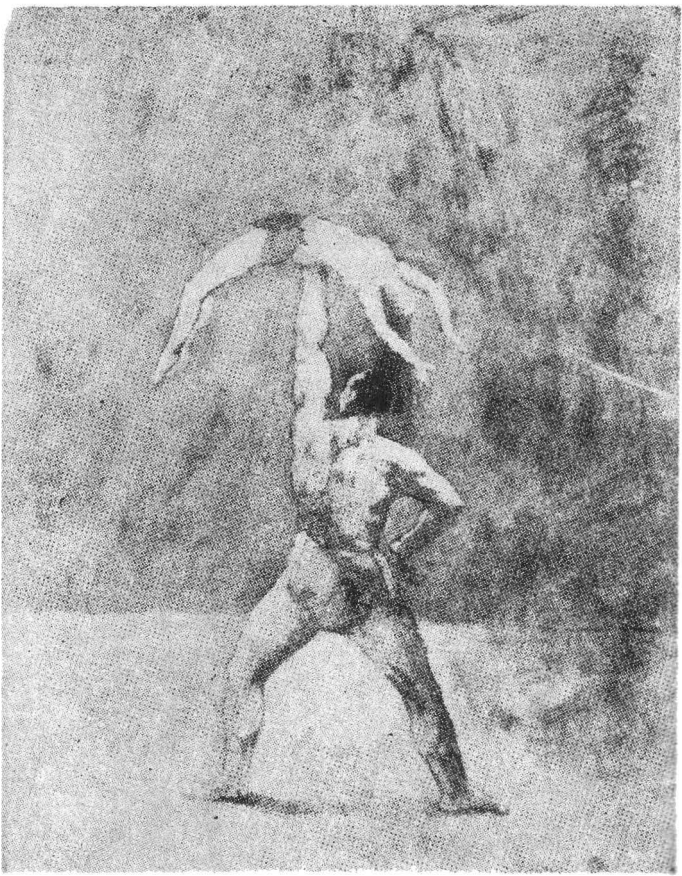
129. Chagall. *Violonistul verde.* New York.



130. Brâncuși. *Muza adormi-*
t. Musée National d'Art Mo-
derne.



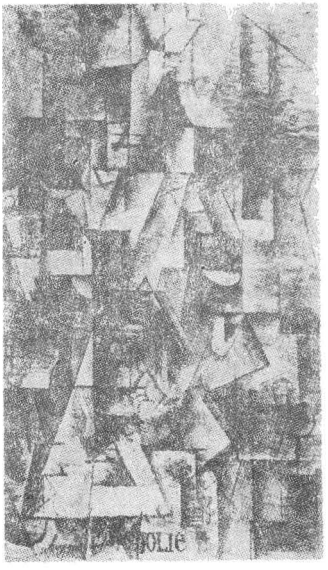
131. Lipchitz. *Fata cu părul*
despletit. Colecție particulară.



132. Picasso. *Atletul.* Colecție particulară.

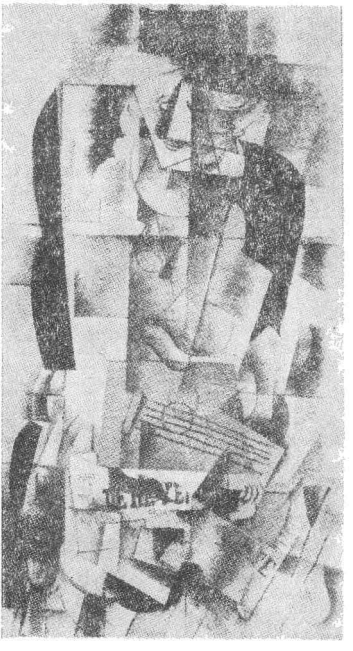
133. Picasso. *Dansatoare*, desen. Colecție particulară.

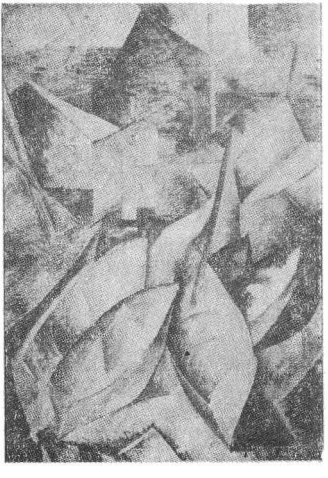
134. Picasso. ***Odihna*** *secerătorilor*, desen. New York.



135. Picasso. *Femeie cu ghitară.* New York.

136. Braque. *Fată cu ghitară.* Musée National d'Art Moderne.



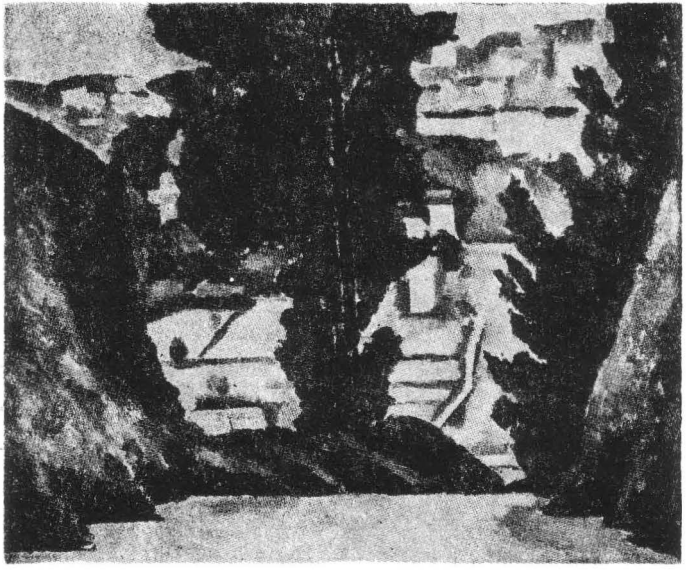


137. Braque. *Port.* Colecție particulară.

138. Rouault. *Femeie.* Colecție particulară.

139. Derain. *Nud,* sanguină. Colecție particulară.

140. Derain. *Peisaj.* Colecţie particulară.



141. Derain. *Portret.* Colecţie particulară.

142. Derain. *Fată.* Colecție particulară.

I. Cézanne

Dacă opera lui Cézanne nu ar traduce, cu o ciudată forță, o dorință și o voință de a caracteriza în mod cu totul general, ea nu ar fi cucerit dintr-o dată acel ascendent care a depășit limitele Franței și a făcut să se îndrepte către ea întreaga Europă, pornită în căutarea unei noi ordini intelectuale. În timp ce impresia trecătoare și faptul necomentat constituiau în jurul ei subiectul inepuizabil, și totuși atît de repede epuizat, al literaturii și al picturii, ea a apărut ca un refugiu grosolan, dar solid construit, strălucind de o sumbră armonie, în care artistul va putea afla elemente ale unor noi generalizări și pe care el era constrîns să-l străbată. Ea prezenta față de impresionism un caracter prea radical opus pentru ca opinia publică să nu fie ispitită să condamne, în numele lui Cézanne, această mișcare de purificare și de căutare care ne-a fost atît de necesară. Este echilibrul ce se stabilește în mod obișnuit între acțiune și reacțiune. În realitate, opera maestrului din Aix continua, completa și desăvîrșea impresionismul, și aduna, în vederea unei noi construcții, materialele neprețuite pe care acesta le adusese cu sine.

Opera lui Paul Cézanne a fost chiar multă vreme confundată cu cea a maeștrilor impresionismului. El ocupa în sînul grupului un loc secundar, figurînd oarecum pe planul al doilea, între Guillaumin și fermecătoarea Berthe Morisot. Lucrul era firesc. Avea vîrsta lor. Devenise, într-o epocă dificilă, tovarășul lor. Expunea alături de ei. Era înglobat în aceeași dezaprobare, deși el se afla încă de pe atunci înaintea tuturor, și deși filistinul din 1875, care-l condamna pe Claude Monet în numele lui Delacroix și al lui Courbet, nu putea să prevadă că filistinul din 1900 îl va condamna pe Paul Cézanne în numele lui Claude Monet. Îi cunoscuse pe întemeietorii grupului în preajma anului 1862, cînd l-a întîlnit, în atelierul Suisse, pe năvalnicul Pissarro, care l-a inițiat în pictura lui Courbet. Zola, prietenul lui din copilărie, l-a dus la Manet. Înzestrat cu o sensibilitate încordată și sălbatecă, el a fost cucerit de atitudinea independentă a noilor săi prieteni, de entuziasmul lor pătimaș, de forța înflăcărată care se desprindea din cuvintele lor. I-a urmat la Auvers-sur-Oise, unde îi vor arăta jocul reflexelor pe suprafețe și unde va supraveghea, alături de ei, adierea vîntului deasupra apei, unduirea eternă a frunzelor, umbra proiectată de nori pe pămînt și pe acoperișurile roșii ale caselor întrezărite printre ramurile tremurate ale merilor și ale cireșilor înfloriți. Datorită lor a cucerit, învingîndu-și educația, claritatea ochiului, probitatea inteligenței, forța originară și necunoscută a sîngelui. Cu ajutorul lor s-a smuls de sub influențele care-l tiranizau de cincisprezece ani, influența lui Courbet, apoi cea a lui Daumier, apoi cea a lui Delacroix, apoi, deși lucrul s-a văzut mai puțin, cea a lui Corot, apoi, căutînd și mai mult în trecut pe urmele sufletelor, de influența lui Rubens, a lui Veronese, a lui Michelangelo. Lor le-a datorat libertatea, pe care a cucerit-o anevoie și treptat, învingînd seducția despotică a marilor opere și considerîndu-i

pe eroii picturii nu ca pe niște călăuze pe care ești dator să le urmezi, ci ca pe niște martori pe care ai dreptul să-i invoci. Cînd s-a întors la Aix-en-Provence, în 1879, era încă departe de a percepe în el însuși bătaia regulată și puternică a ritmurilor necunoscute pe care ni le va dărui mai tîrziu. Dar avea cel puțin o paletă luminoasă și pură, fața mișcătoare a lumii imprima în sensibilitatea lui imaginile cele mai efemere, cele mai vii, cele mai libere de orice interpretare literară sau sentimentală. Toate acestea le datora lui Claude Monet, lui Pissarro. Niciodată nu o va uita.

Se născuse chiar la Aix, în urmă cu patruzeci de ani. Trăise la Aix o copilărie studioasă și sălbatică. Aici învățase de la Virgiliu iubirea pămîntului clasic și măsura în artă, aici își risipise, împreună cu tînărul Zola, zilele de vacanță, ca un mic faun beat de soare și de apă răcoroasă, petrecîndu-și nopți întregi în adîncul pădurilor, ore fierbinți în rîuri, uscîndu-și pielea jupuită la vîntul veșnic care rostogolește peste Ron praful drumurilor și marmura pulverizată a circurilor și a apeductelor. Cînd s-a întors aici, era singur. Fără iluzii păgîne, fără prieteni. Poseda o armă, desigur strălucită, dar mînuită cu stîngăcie. În jurul lui, indiferența, bîrfeala, prostia, prejudecata, neînțelegerea totală a ceea ce era el, a ceea ce voia el, a sensibilității chinuitoare care-l silea să se refugieze în el însuși, să evite chipurile cunoscute, să fugă de conversațiile și de vizitele obligatorii care alcătuiesc trei sferturi din aventura provincială. Acest rentier sălbatic și prost îmbrăcat care picta era, neîndoielnic, nebun. Se vorbea despre el cu severitate. Era, de altfel, ridicol, curat, desigur, dar cu haina pătată, iar nasul lui roșu, pleoapele care lăcrimau întruna, barbișonul său încîlcit, înfățișarea lui hăituită adunau necontenit în jurul lui o ceată de ștrengari. Cei săraci îl iubeau, căci își ținea întruna punga deschisă. Dar nimeni nu-l lua în serios. Unii îl exploatau și, de altfel, cum

nu voia să „intre la stăpîn", în fața lor se crispa, ca orice făptură vie prea sensibilă, pe care orice șoc exterior, ostil sau prea puternic, o rănește pînă în străfundurile ei.

A suferit. N-a știut-o nimeni. A rezistat pînă la capăt. Ar fi putut să trăiască la Paris, să se întîlnească cu prieteni, cu admiratori, să le caute încurajarea. N-a vrut. S-a zăvorît în forța lui, și-a fixat imaginile lăuntrice, a căutat în jurul lui ceea ce le confirma. S-a întors uneori la Paris, unde-și petrecea trei sferturi din timp la Luvru, privind tablourile lui Veronese, Courbet și Rubens. A stat de două sau de trei ori, cîte un scurt răstimp, în Flandra, în Olanda. A vrut să ignore Italia, ca și cum s-ar fi temut să nu-și corupă, în contact cu marile opere care-l atrăgeau mai mult ca toate celelalte, voința mereu sporită de a ajunge pînă la el însuși. Și asta e totul. Cînd s-a întors în ținutul lui de baștină, povestea vieții lui se sfîrșise. Dar începea povestea spiritului său.

Cîmpiile Provenței, nude și rigide, pămînturile roșii presărate cu arbori firavi care urcă spre coline stîncoase ce-și profilează linia atît de pură pe cerul întunecat, auriul roșcat care le scaldă în amurg, fără a le încețoșa liniile nete, îi vor oferi foarte curînd elementele unei viziuni plastice pe care n-ar fi descoperit-o poate niciodată în peisajul luxuriant și înecat în apă al văilor din Nord. Casele sînt îngrămădite aici ca niște pietre, frunzele nu le ascund, unghiurile acoperișurilor și zidurilor fixează în lumină figuri geometrice care conduc în mod firesc spiritul către simplificări al căror pretext el îl regăsește în nuditatea seacă și dură a stîncilor care închid orizontul, a cerului, în general fără nori, a trunchiurilor desfrunzite care se avîntă drepte și pure, tăind spațiul la intervale regulate. Nicăieri n-ar fi putut simți mai adînc decît aici dorința unei forme sobre, eliberată de podoabe, de balast, de incidențe, solid așezată pe pămînt, grea, bine înrădăcinată, redusă la masa ei, la liniile

care îi definesc raporturile. De fiecare dată cînd se afla în prezența unui zid gol, a unui drum, a unui eleșteu nemișcat între maluri de piatră, a unui vast spațiu descris de lanțul de granit al munților, a ceva drept, viguros și categoric, el deținea motivul central al poemului colorat care pîlpîia în viziunea sa interioară și pe care căuta să-l confunde neîncetat cu natura sensibilă, pentru a-l justifica și a-l construi. Casele, drumurile, colinele provensale dăruiau lirismului masiv al pictorului ritmul monoton, dar dens, sonor și plin, în care fraza lui sumară se închidea în mod voluntar, pentru a exprima concepția sa riguros ordonată despre lume. Erau parcă niște mari versuri care se desfășurau cu forță, grele de spirit și de materie condensată, imprimînd o mișcare puternică rimei, pentru a împlînta parcă mai adînc imaginea, reducînd-o doar la vîrfurile amintirii și senzației.

Aspectul neterminat al pînzelor lui Cézanne le dă celor care nu-i cunosc pînă la capăt gîndirea impresia unei firi fruste, mărginindu-se să ia note despre lume, esențiale fără îndoială, dar sumare, și prinse din zbor în mod instinctiv. Fiecare, în realitate, reprezintă o muncă enormă, și o spiritualizare progresiv și cu greu obținută, doar a elementelor senzuale aflate la originea lor. Artistul avea obiceiul să spună că toate formele naturii pot fi reduse la con, la cilindru și la sferă, și aceste cuvinte au făcut victime. În fond, era doar un fel simbolic de a exprima aparența ultimă pe care formele *tindeau* să o capete într-un univers abstract căruia, cînd avea în mîna stîngă paleta și penelul în mîna dreaptă, el se ferea să-i treacă frontierele ideale. Desfășura în profunzime o imaginație cu desăvîrșire inaptă să se extindă în suprafață, fie cît de puțin. Nicicînd vreun artist nu a fost mai puțin capabil decît el să inventeze și să combine figuri, să afle în mit, în evenimentul cotidian sau în visul personal un pretext de a slăvi și de a transforma ima-

ginile. Spaniolii înșiși, Velázquez, Zurbarán, El Greco — ca să nu mai vorbim de Goya, poet satanic al luxurii și al morții —, olandezii, de asemenea, poate au știut mai bine decît el să transpună lumea exterioară imediată într-o lume imaginară. El părea a copia ceea ce vede, a încerca să regăsească acea inocență a primelor vîrste ale vieții, cînd curiozitatea se trezește, și care, în cazul omului care știe multe, care a gîndit mult, care a suferit mult, ia limbajul voinței celei mai conștiente, pentru a căpăta maiestatea și puterea legii despuiate de orice comentariu. Candoarea lui era o cucerire. Neputința lui de a imagina lua înfățișări ciudate, care ne-ar face să ne îndoim de forța lui de creație, dacă însăși calitatea plastică a operei sale, comparabilă cu opera celor mai mari, nu ne-ar asigura de contrariul. Căuta în cărțile ilustrate, în *Istoria* lui Charles Blanc, în *Le magasin pittoresque* și pînă și în jurnalele de modă, siluete exterioare pe care le mărea și le colora ca un copil, incapabil fiind să inventeze un gest sau o atitudine care să se combine în mod armonios cu atitudinile și cu gesturile înconjurătoare. Nu inventa, nu putea inventa. Nu știa să abstragă și să simplifice pînă la limita posibilă a abstracției și a simplificării decît „după motiv", rămînînd doar, și în ciuda a toate, pictor, poate cu adevărat cel mai intens și cel mai solidar cu însăși materia lucrurilor din cîți au existat vreodată.

Universul nu este, într-adevăr, pentru el, decît un pretext ce trebuie introdus într-o arhitectură redusă la expresia ei cea mai sobră, dar și cea mai solidă, o materie magnifică, densă, în care toate stîncile care străpung scoarța pămîntului par a fi fost pulverizate pentru a întări, a îngrămădi, a condensa pămîntul roșu și frunzișul întunecat, și azurul gros, și mările mate ale ținuturilor meridionale. Lua drept pretext marile peisaje golașe, figurile oarecare pe care le întîlnea în drum, printre cei din jurul său, în hanurile de prin partea

locului, țărani, copii, jucători de cărți în jurul unei mese grosolane, femei îmbrăcate în capoate decolorate, sau acele fructe rotunde și grele pe care le arunca printre paharele murdare și printre sticlele pe jumătate goale. Orice ar fi pictat, știa că, plecînd de la materii somptuoase și de la o strălucire obscură pe care o surprindea pe toate chipurile vieții, și nepierzînd niciodată din vedere marile contururi rapide între care le vedea, va ajunge treptat să dea formei volumul cel mai puternic, să o facă să se rotească în spațiu ca acele figuri geometrice care exprimau, într-un limbaj spiritualizat, direcțiile privirii sale. „Cînd culoarea a atins deplina bogăție, spunea el, forma a atins deplina plenitudine[1].“ Una venea în întîmpinarea celeilalte, o căuta, o definea treptat, pe măsură ce cîștiga în bogăție, în lumină ușor întunecată, în maturitate grea. Tonul îi apărea cu adevărat ca o secreție a formei, care îi apărea ea însăși ca un degradeu al tonului ... Îmi închipui că în adîncul inimilor tăcute ale vechilor sculptori egipteni din perioada Imperiului de Mijloc, cei care înălțau statui dense, definite prin planuri fugitive, și care saturau cu tonuri de indigou, de ocru roșu și de smarald textura compactă a granitului, fremăta ceva din efemera fervoare, urmată de deznădăjduită neliniște, care bătea în inima lui Cézanne, cînd, după săptămîni de eforturi istovitoare, putuse să smulgă misterului una din acele sumbre armonii, arhitecturate ca un templu, care au revelat, celor care sînt vrednici s-o iubească, pictura.

Pentru el nu există în natură alt „subiect“ decît planul. Nu are importanță dacă obiectul este urmărit cu exactitate în toate contururile și finisat în toate detaliile sale. Trebuie ca el să se afle la locul lui, în profunzimea întinderii, față de celelalte obiecte, ca degradeurile marginilor sale să-i confere în același timp o

[1] Citat de ÉMILE BERNARD (N.a).

existență proprie, ca obiectul în raport cu lumea, ca lumea în raport cu obiectul să fie riguros solidare. Le lasă celor care vor veni după el grija de a polei fraza, de a rotunji perioada și de a însufleți povestirea. A pus la locul lor suprafețele drepte sau curbe, ca un zidar ale cărui mîini sînt grosolane, dar al cărui spirit exprimă echilibrul cucerit, calmul voluntar și subtilitatea. Peisajele sale par niște bucăți de planetă, văzute de la mare depărtare, lipsite de viață locală, reduse doar la masele esențiale care-i definesc construcția. Personajele sale sînt concepute ca niște statui vii, adesea stîngace și grosolan lucrate, dar definite cu putere de planurile susținute și de profilurile a căror precizie nu e întreruptă de nici un accident inutil. Naturile sale moarte au splendoarea rudimentară a mormanelor de fructe care concentrează în ele toată viața înconjurătoare, si par a proiecta din însuși interiorul materiei forma lor plină și sferică, și culoarea lor ajunsă la saturație. Senzația cea mai imediată și cea mai materială, întotdeauna prezentă, este întotdeauna împinsă de spiritul pictorului pînă la maximumul ei de rigoare, de puritate și de înțelegere.

„Rămîn, scria Cézanne, către sfîrșitul carierei sale, primitivul drumului pe care l-am descoperit[1].“ „Arhaicul“ ar fi putut spune. Există în opera acestui pictor un caracter impersonal și general foarte diferit de spiritul minuțios pe care primitivii îl manifestă, și care dă operei sale un sens a cărui importanță nu a bănuit-o nici chiar el vreodată. După cum primitivismul anunță afirmarea individului în istorie, arhaismul se află la începutul marilor ritmuri colective... Cînd i se înfățișa lui Cézanne unul dintre tablourile sale de altădată, el nu voia să-l vadă și îi judeca în sinea lui foarte rău pe cei cărora le plăceau asemenea lucruri. Își uita tablourile de îndată ce le dă-

[1] ÉMILE BERNARD (N.a.).

duse naștere. Zăceau peste tot, sub dulapuri, îndărătul mobilelor, erau folosite la ștersul sobelor și parchetului. Fiul lui se juca decupînd ferestrele și ușile. Le părăsea uneori în mijlocul cîmpului. Niciodată nu le semna. Exprima, ca toți marii anonimi, un fel de nevoie socială, ce depășea individul, pentru a întemeia una din acele încercări grandioase de arhitectură rudimentară care anunță în cadrul societății o mișcare unanimă de concentrare în profunzime. Se ducea regulat la biserică. Catolic sincer, fugind de preoți și de bigoți, căuta în mod evident refugiu în trecut, în una dintre acele construcții sociale importante pe care nu le găsea în prezent și pe care nu le bănuia în viitor. Opera sa este tot ceea ce poate fi mai puțin sentimental și mai puțin moral. Nici o anecdotă. Nici o preocupare de a plăcea sau măcar de a interesa. E un monument metafizic pur, construit cu materialele sensibile cele mai verificate și mai alese, dar și cele mai sumar cioplite. Chiar atunci cînd se străduie să compună, ca în acele extraordinare reuniuni de personaje goale prin care încearcă, în mod vizibil obsedat de amintirea lui Poussin, să construiască în mod stîngaci, în mijlocul marelui cor al arborilor, al cerului uriaș, al apelor curgătoare, o largă melodie senzuală, chiar și atunci e absolut liber de orice intenție psihologică sau literară. Și chiar și atunci clasicismul său, acea nevoie de ordine și de măsură care-l urmărea încă din copilărie, se înșală asupra propriului său sens. El, provincial, catolic, este de acord cu ritmul secret al secolului său, mînat către organismul necunoscut care ezită, de către forțe profunde de care nu-și dă seama, asemenea zidarilor ultimelor biserici romanice ale căror nave aveau să zvîcnească dintr-o dată, să devină aeriene, să se alungească, să plutească precum o aripă, o dată cu generația care se afirma. Nobilă inteligență lucidă, atîta vreme cît e vorba de a construi cu materia incomparabilă pe care generozitatea firii sale i-a

îngăduit s-o descopere și s-o izoleze în lume, el este totuși depășit de măreția acțiuni sale. Și de aceea această acțiune nu se va putea epuiza decît o dată cu realizarea organismului așteptat.

Cunoaștem sfîrșitul acestui om mare. S-a îmbolnăvit într-o zi cînd lucra pe cîmp străduindu-se să fixeze pe pînză inepuizabila mișcare care îi revela prin însuși caracterul ei perpetuu și constant cîteva direcții concordante și cîteva aspecte eterne. S-a stins două zile mai tîrziu. Și nimeni, în afară de o mînă de artiști, n-a știut. Și e bine că a fost așa. Disprețuise întotdeauna omagiul și îi disprețuise pe cei care se coboară pentru a-l surprinde sau a-l forța. Își dorise această viață solitară, pe care a ocrotit-o pînă la sfîrșit împotriva atentatelor celor proști, prin accese de o pudoare exaltată și sălbatică, a căror necesitate și rațiune erau pentru toți de neînțeles. Umbra care ne dă tîrcoale după patruzeci de ani, chiar dacă i-a atins inima, nu l-a abătut de la o misiune a cărei importanță o presimțea și de la care nu a fost abătut de gloria sa tardivă și restrînsă, dar atît de strălucită. Se știa cel mai mare pictor din Europa. Cînd ai această putere în tine, poți muri singur.

II. Renoir

Într-adevăr, omul este un infinit. Este centrul unui vîrtej de puteri risipite care se ignoră și ale căror mărturii trebuie căutate în fenomenele sociale. Cînd artistul vrea să compună, dorința sa răspunde, desigur, acestor dorințe generale numite altădată religioase sau metafizice, pe care cel mai adesea le ignoră el însuși, pentru că nu-l interesează. Compoziția, subordonarea tuturor părților unei opere de artă, unei idei de ritm și de ordine, nu e un lucru exterior care poate fi refuzat sau adoptat în funcție de un capriciu individual sau de o

modă trecătoare. Sentimentul mistic al unei opere ce trebuie întreprinsă în comun îl depășește pe individ. Și pictura, cea mai individuală, cea mai intelectuală dintre arte, sau devine șovăielnică la toate frontierele sale, sau se concentrează într-o formă anonimă și sumară în care apare schița arhaică a unei arhitecturi necunoscute. Iubirea față de o ordine veche, clasică sau religioasă, nu-i decît manifestarea cea mai puerilă a acestei trebuințe universale. Rolul și destinul celui mai inocent dintre oameni — cel care trudește sau cel care gîndește — este de a o satisface.

Astfel, în timp ce materialismul formal al lui Courbet și al lui Manet ajungea, prin impresioniști și prin neoimpresioniști, la limita căutării sale, în timp ce curentul moral născut din constatările sale necruțătoare introducea în pictură, prin Degas, prin Toulouse-Lautrec, prin ferocele Forain, acidul și vitriolul, în însăși inima mișcării se organiza o forță necunoscută care încerca, prin Cézanne, să arhitectureze universul în afara oricărui sentiment, și, prin Renoir, să re-creeze un sentiment indiferent față de scopurile morale, căutînd în jocurile reflexelor și ale liniilor revelate de materia însăși o armonie fără obiect. Căci nu trebuie să ne înșelăm. Nu există opere care să fie mai îndepărtate ca aspect, dar mai apropiate ca esență și ca direcție, decît cea a acestui voluntar ce silește natura să asculte de propriile sale sisteme pentru a reacționa împotriva dezordinii epocii, și cea a acestui instinct ce află, fără efort aparent, în natură, forme care se îmbină și culori care se întrepătrund, pentru a reacționa împotriva deznădejdii sale. Anarhia este pesimistă și, mai mult decît atît, tristă. Cei care i-au străbătut infernul nu-și află odihna decît în forța de a crea pentru ei înșiși ordinea și sănătatea, sau în moarte.

Omul puternic, pentru a regăsi bucuria, nu trebuie să evadeze din orașe, să se ducă să trăiască împreună cu Gauguin printre primi- 86 87

89 tivii de astăzi — așa cum prerafaeliții, victime ale aceleiași boli, trăiau printre primitivii de altădată — și să construiască în insulele îndepărtate peisaje arzătoare, a căror senzualitate încordată și confuză nu ascunde nici sărăcia lor de substanță, nici lipsa de forță, și care se opresc la fațada edificiilor lui Cézanne. El nu se lasă învins înainte de vreme, ca olandezul
88 Van Gogh, nobil suflet ars de pămîntul său
90 fierbinte, de apele sale electrice, de arborii și de ierburile sale, care pîlpiie ca niște limbi de foc, de drumurile, de casele, de lanurile, de figurile sale, de toate chipurile omului, răvășite, coșcovite, scofîlcite, ca și cum ar exprima un incendiu subteran sau sentimental, de acea pictură cu nestemate și cu aur galben, de acele desene a căror viață colcăitoare copleșește, de acea ploaie de acizi care rod sufletul și simțurile, de acea bucurie voită și nebunească de ascet apostat. El nu e nebun. Și e un suflet simplu. Fredonează pictînd și se plictisește cînd nu pictează. Desigur, suferă, ca orice biet om, în inima, în oasele sale, cunoaște durerea și chinul. Dar nu se plînge niciodată. Se socotește mult prea fericit că și-a păstrat vederea, minunații săi ochi, oglinzi ale lumii, cenușii și blînzi, triști, uneori strălucind de o maliție-zitate de tînăr ucenic pe chipul său descărnat, scobit, alungit de barba lui albă, și atît de nobil, încît amintește de chipul lui Tițian cu puțin înainte de a împlini o sută de ani. „Îmi seamănă, spune el. Mi-a șterpelit trucurile.“ Suferă, într-adevăr. Dar misterioasa bucurie sălășluiește în firea lui, bucurie pe care o regăsește instantaneu în adîncul organelor sale îmbătrînite, al încheieturilor sale dislocate, de îndată ce pune mîna pe penel, imensă, pură, mișcătoare, unduitoare, reînnoindu-se în adîncuri, precum izvorul unui mare fluviu revărsat în forme sinuoase și în valuri de tonuri schimbătoare ce se întrepătrund, ascultînd de ritmurile fecunde ale unui senzualism devenit mai bogat, mai emoționant și mai com-

plex pe măsură ce boala și vîrsta îl usucă și îl distrug tot mai mult. Cît de departe e vremea cînd, puțin uimit, puțin respectuos, puțin ironic, asculta demonstrațiile pătimașe ale lui Pissarro și pîndea, alături de Claude Monet, pe malurile Senei sau ale Marnei, sclipirile apei, sclipirile frunzelor în vînt, petele de soare pe carne și pe pămînt, vibrația aerului în tăcerea verii! Pe vremea aceea avea mîini musculoase, care mîngîiau suprafața lumii. Acum, cu mîinile sale firave, o răscolește în profunzime.

Povestea lui Renoir — născut la Limoges, regiune locuită de zidari, de olari și de smălțuitori — are și mai puțină importanță decît cea a lui Cézanne, căci el nu pare a fi luptat pentru a-și fi descoperit inocența. N-a avut, poate, de eliminat nimic factice sau aproape nimic. Nu a simplificat fără încetare, ca Cézanne, ci mai curînd a adăugat întruna. A aparținut, ca și Cézanne, grupului impresionist și i-a împărtășit impopularitatea, și apoi succesul. A continuat, ca și Cézanne, să îndure ura sau admirația colectivă dedicată celor care îl compuneau, de către un public iubitor de clasificări pe cît de definitive pe atît de imprecise. El aparține încă grupului, probabil, din punctul de vedere al acestui public, ca și Cézanne, deși amîndoi l-au părăsit în asemenea măsură încît pot să treacă drept profeții mișcării în sens invers care i-a urmat. Într-adevăr, supraveghind reflexele pe scoarța pleoapelor și a stejarilor, pe norii văluriți, pe pielea femeilor goale, pe petalele desfășurate ale anemonelor și ale trandafirilor, urmărindu-le planurile ce se pierd în depărtare și în umbrele ce se afundă, el s-a rotit în jurul formelor o dată cu aceste reflexe și umbre și a unit masa universului cu emoția sa lirică. A suferit evoluția fatală a pictorilor celor mai mari printre cei mai mari, Masaccio, Tițian, Tintoretto, Velázquez, Rembrandt, Watteau, Delacroix și, pornind de la Claude Monet,

îl întîlnește pe Rubens străbătînd lumea carnală și mișcătoare a senzațiilor pentru a o supune forței sale crescînde și a o constrînge să țîșnească din el, cu regularitatea, simplitatea și constanța recoltelor ce răsar din pămînt. În timp ce Claude Monet pleca de la forma imediată, realizată de Courbet, de Manet, pentru a urmări și a reda în mod din ce în ce mai subtil freamătul mișcător al luminii pe scoarța ei schimbătoare, Renoir, pornind de la însăși această scoarță, urma drumul opus și tîra după sine freamătul aerului și al apei, freamătul sîngelui în vinele albastre, freamătul frunzelor sub soare și rouă, pînă în însăși substanța aerului, a apei, a sîngelui, a florilor. Și, în timp ce impresionismul refuza tot mai mult să recompună lumea în spirit și să o transpună în pictură, Renoir, cu o imaginație, de altfel, aproape tot atît de rudimentară ca și cea a prietenilor lui, o recompunea și o transpunea în însuși instinctul său, văzînd cum se naște spontan viața, armonia, forma coerentă, solidă și continuă, acolo unde pentru toți oamenii nu există decît aparență, dezacord, suprafață găunoasă și haos.

Să ne închipuim o sală întreagă împodobită cu tablouri de Renoir. E ca un șuvoi roșu, fructe, sînge, flori strivite de ziduri. Privite mai de aproape, un vălmășag oriental ca un covor miraculos, mai multe studii pe aceeași bucată de pînză, o femeie goală, o fetiță cu o pălărie roz sau roșie, un buchet de trandafiri, de maci, de garoafe, de mușcate sau de salvii, un peisaj cît mîna, împrejmuit de mare și de văzduh. Dar, din însăși masa roșie se ivesc, ca niște torenți de sevă care urcă din centrul fructelor pentru a le colora pielița, infinite griuri de cenușă, în care tremură argintul și sideful, în care smaraldul, peruzeaua, perla și diamantul negru se amestecă cu opalul, în care cea mai mică palpitație colorată a celei mai mici pete de culoare răsună blînd în cele mai îndepărtate dintre

ele, prin unde subtile cu neputință de urmărit cu ochiul. Și, privite încă mai de-aproape, iată plaja și oceanul, copacii care își răsucesc flacăra, fluviile rostogolind pe cerul răsturnat panglicile, pălăriile, rochiile, părul despletit al femeilor, toată roua pămîntului amestecată cu toate prizmele pline de sucuri, cărnuri umflate de sînge, sîni proaspeți, brațe rotunde, pîntece ferme, șolduri calde, grele ape translucide în care scînteiază rubine.

E o transpunere lirică, ingenuă, spontană, într-o formă care pare că se naște și renaște neîncetat dintr-un focar senzual inepuizabil, din tot ceea ce strălucește și scînteiază în lume, carnea acoperită cu puf a piersicilor, cireșile, rodiile, coaja lămîilor și a portocalelor, trandafirii chihlimbarii, trandafirii însîngerați și cîmpurile de trifoi purpuriu, de albăstrele și de bănuți de aur, și gurile, și rîsetele, și privirile, și focul pietrelor arzătoare în încrețiturile apei pîrîurilor, și soarele ce apune printre nori, și irizațiile sale în jurul frunzelor. Într-adevăr, există în acest izvor în care tremură argintul, puțin din sîngele acestor sîni goi, puțin din sîngele acestor garoafe, există puțin din argintul acestui izvor în aceste garoafe și în acești sîni goi, ale căror reflexe roșii el le redă aerului, răpind și ceva din flacăra acestuia. Aceste forme masive care se rotesc într-un spațiu transparent definesc pictura însăși, exprimînd, în cea mai mărunță dintre ele, strălucirea vieții și puterea verii.

Cînd un pictor are o asemenea forță, ochiul său transfigurează pe dată tot ceea ce întîlnește. O mînă pe un văl, un colier în jurul unui gît, un trandafir în păr te duc vag cu gîndul la o aripă de fluture pe polenul unei flori uriașe, la un fruct așezat pe o marmură aurie, la o lucire de nestemată necunoscută, în întuneric. Totul e fior, totul e mîngîiere, mătăsurile seamănă cu carnea și cu gingășia ei, carnea seamănă cu mătasea și are greu-

tatea ei. Un braț care iese din satin și se așază pe catifea ia de la satin și de la catifea nuanța perlei și a purpurei, dîndu-le în schimb căldura lui, fețe în penumbra unei loji continuă penumbra și o luminează, viața florilor și a luminilor dă tîrcoale în sălile de petrecere, amestecîndu-se în priviri, rătăcind pe piepturile goale, fremătînd pe corsaje, pe podoabe, pe panglici. Gîndul te duce la un Velázquez vechi de trei secole, în care s-au revărsat o sută de afluenți și al cărui suflet ar fi aflat în ceturile ușoare ale Franței mai multă maturitate și totodată mai multă prospețime.

Iar uneori, la un Rubens ce a coborît către marea latină, mai saturat de soare. Mai cu seamă cînd cutare pictură înflorită, sidefie, în care carnea fructelor și seva corolelor se amestecă spontan, coboară pînă pe plajele de jăratec din care copacii par a țîșni ca niște flăcări subterane, unde golfurile și cerul se unesc în risipa de aur. Deasupra vilelor albastre și roz întrezărite printre ramurile de pini și de măslini, deasupra zidurilor roșcate ale bătrînelor castele de pe înălțimi, răsar munți îndepărtați, ai căror ghețari aruncă scîntei, îngrămădind între valuri și nori flăcări liliachii de diamante tăiate în azur de către lumina amurgului sau a dimineții. Atunci toate apele cîntă, merele stau să cadă din copac, anemonele sînt în extaz, orgia strălucitoare a culorilor, a miresmelor, a murmurelor se învolburează în jurul marilor cărnuri goale desfășurate în aerul cald. Forma brațelor și a sînilor, a torsurilor și a gambelor devine sumară și circulară, ca acele organisme vegetale pline de sîngele grelelor anotimpuri. Poemul carnal se spiritualizează în contact cu minunata iubire care îl îmbrățișează în ansamblul său, nu mai vede nici un detaliu, nici un accident, nici un gest izolat sau rar, ci numai mase pline a căror forță interioară modelează mișcarea. Mișcare eroică,

rezumată, cu umflături și scobituri, alungiri, deformări, racursiuri de torsuri, de brațe, de gambe, voluntare și profund expresive. Așa cum prima perioadă a evoluției lui Renoir ne făcea să ne gîndim la Velázquez, iar a doua la Rubens, a treia, nu știu de ce, mă face să mă gîndesc la Michelangelo. Artistul nu ține seama de nimic, pictează cu o libertate absolută, senzația directă trece în mîna infirmă care o traduce cu ingenuitate după ce a trecut-o prin flacăra spiritului pur. Formele naturale se întîlnesc și se unesc toate, în curbe analoage, în volume umflate de aceleași forțe interne, cu o mișcare pe care o descoperă și o recreează aceeași inimă.

Picioarele și brațele unduiesc precum un rîu, torsul e rotund precum un arbore, sînii sînt grei și se umflă precum fructele ce se coc. Cîntul de bucurie care țipă în umbrele fierbinți, în încrețiturile undelor și în șuvoiul de flori creează parcă o tăcere vrăjită în jurul acestor femei culcate sau așezate, sau zbenguindu-se într-o apă proaspătă, și ale căror forme unduioase se continuă și se echilibrează cu o ușurință superioară celei a lui Rafael și cu o plenitudine superioară celei a lui Jean Goujon. Plenitudine însuflețită care tresare în însăși profunzimea ei, și tremură în lumina unde aerul, reflexele, sudoarea care șiroiește o îmbrățișează pentru a o sculpta sumar. Plenitudine în care freamătă sîngele, în care germinează laptele, în care, pe fețele tulburi, pe buzele cărnoase, sub întreaga piele întinsă și vibrantă, se revarsă viața animală, și tot spiritul pe care ea îl conține în devenire. Niciodată, poate, cel mai adînc și cel mai simplu instinct al vieții nu trecuse din cărnuri și din priviri în sufletul unui mare pictor, pentru ca el să-l facă să treacă iar în cărnuri și în priviri. Acești copii ce îmbrățișează sînii grei, aceste brațe vii care îi susțin, aceste fățuri mărunte, cu formă încă șovăielnică, ce se apleacă peste pagina de caiet sau peste ju-

cărie, aceste fetițe cu părul roșu ai căror ochi se deschid atît de mari în fața minunilor lumii, aceste tinere mame greoaie exprimă maiestatea calmă și circulația internă și mașinală a vieții cu o asemenea intensitate, încît ele par una cu viața, amestecate cu ea, țîșnind din aceleași izvoare. Grandioasa animalitate se exprimă aici în toată puterea și liniștea ei. Gesturile și chipurile familiale, atitudinile eterne ale dansului, ale toaletei, ale meditației distrate, ale abandonului, ale bucuriei, ale repausului, trăiesc aici cu inocență. Carrière a văzut aceste pînze, și marile sanguine, asemeni unor picturi antice trezite dintr-un somn îndelungat, și profundele schițe în cărbune, în care formele infantile și materne se întrepătrund, și, în ciuda voinței lui atît de didactice de transpunere spirituală, el n-a atins niciodată puterea expresivă a structurii lor formale, chiar independent de armoniile miraculoase în care Renoir le învăluie și cu care le făurește. Viața universală inundă, fără nevoia metafizică de a o numi, gesturile cele mai efemere ale jocului în soare și în iarbă, ale maternității, ale iubirii, ale copilăriei. Iată misterul cel mai ascuns al marii picturi, o substanță cărnoasă ca un fruct, pe care nu o delimitează linii vii, ci mase rotitoare și volume dinamice, și pe care o infinită circulație de molecule colorate o înrudește cu spațiul întreg.

III. Căutări

Igor Strawinsky a încununat primăvara. Tînăra pictură franceză vădea, încă înainte de el, descompunerea vechilor ritmuri, și asista la nașterea din haos a unor armonii tulburi, a unor raporturi emoționante și totodată nesigure, a unor linii, sunete, forme care se căutau bîjbîind. Cum ea abia începea să bănuiască forța edificiului înălțat de Cézanne,

cum nu suferea încă decît în mod incomplet influența transpunerii lirice imaginate de Renoir, manifesta o ciudată libertate a inteligenței și a impresiilor. S-ar fi spus că substituie, astfel, impresionismului rațional al senzației vizuale transcrise cu fidelitate un fel de impresionism al senzației globale transpuse cu inocență. Încă insuficient înarmată pentru acest rol, ea revenea, astfel, la tradiția celei mai mari picturi, pe drumul ucenicie. Continuînd, chiar atunci cînd Cézanne și Renoir își duceau pînă la capăt misiunea, efortul impresionist de căutare în deplină libertate a senzației, ea restaura drepturile imaginației și pregătea spiritele să primească cu o imparțialitate înflăcărată aportul neprevăzut al școlilor și al epocilor care nu aveau nimic comun cu tradiția europeană și sfărîmau, astfel, ultima rezistență a academismului greco-latin.

În cazul tuturor decoratorilor pasionați și confuzi din acele timpuri de pasiune confuză, Vuillard, Bonnard, Valtat, Roussel, d'Espagnat, Albert André, asistăm, către sfîrșitul ultimului secol, la ceva care amintește de o înflorire foarte scurtă, la limita dintre iarnă și vară, de o ființă ce se trezește din somn. Ceva șovăitor, la Valtat, fără îndoială, și obscur din pricina marii sale strălucir, dar evocînd organizarea primitivă a unei lumi în care cea mai pură esență a celei mai profunde culori ar emana din materia însăși pentru a o defini sumar, roșul focului central, albastrul din largul mării, rozul vîrfurilor de munte acoperite cu zăpadă însorită... Prea savant la Roussel, prea impregnat cu căldură... Strălucitor, generos, liric, dar poate puțin prea molatec, prea abundent, la d'Espagnat... Riguros, dimpotrivă, direct, măsurat, discret, expresiv, dar oarecum timid, la Albert André. Iar la Vuillard, făuritor minuțios de simfonii intime — satin, catifea cu fir de aur, pene multicolore, fire de mătase stropite cu polen —, poet duios, imprecis, și adesea chiar neho-

tărît, al atmosferei morale care plutește în jurul ființelor și lucrurilor, puțin prea preocupat de a învălui interioarele intelectuale și mondene în discrete acorduri psihologice, un spirit pictural uneori prea supus fantomelor și stihiilor care sălășluiesc în ele pentru un ceas. Dar viu, strălucitor și simbolic prin inocență
99 la Bonnard, ilustrator miraculos al vieții an-
101 tice și moderne, poet surprinzător, căutător
102 uimit, povestitor extravagant al monotonei aventuri prin care propria noastră incertitudine intelectuală se desfășoară între liniile bizare ale unui instinct mereu amuzat.

În fața acestor decoruri ciudate, care par dărîmate și amestecate laolaltă de un cutremur de pămînt, ai senzația unei lumi descompuse în tonuri difuze, în care răsar ici și colo forme embrionare care tind să se grupeze și să se organizeze în funcție de aspecte necu-
100 noscute. Arta distantă a lui Odilon Redon, de o spiritualitate atît de prețioasă, sclipire tremurătoare pe suprafața unei ape transparente și suspecte, cu străfundul de sidef și de mărgean, și care simbolizează destul de bine, la modul literar, acei fermenți obscuri, se află la polul opus al încercării lor, de vreme ce el se străduie să cuprindă în strălucirea cristalizată a bijuteriilor și a florilor sale numai ceea ce este ezitare, freamăt, trecere, mișcare nedeterminată. Dar baletul rus introduce în ritmurile plastice formidabila orgie a coloritului oriental, amestecă gestul pătimaș cu culoarea sunetului și beția privirii cu înflăcărarea dorinței. Iar Debussy introduce parfumul grădinilor în zgomotul picăturilor de ploaie, leagănă polenul strălucitor în murmurul copacilor, rostește în șoaptă, o dată cu mărturisirea făcută de buze care tremură, amintirea și taina. Universul se învîrtește într-un ritm din ce în ce mai năvalnic. Dansul și muzica sînt transpuse în pictură. Iar Bonnard este poate sensibilitatea centrală în care se operează confuzia.

Nu-i cunosc viața. E obscură. Dacă aș cunoaște-o în toate gesturile ei, aș ști mai puțin cine este el. Nu pot să nu o iubesc, prin mijlocirea freamătului universal și confuz care ne-o dăruiește. E una din acele vieți care trec neîncetat de la actul cotidian și de la lumea interioară, la forma mișcătoare și multiplă care constituie chipul și mărturia ei de fiecare zi. Priviți ce vă aduce el. Nu-l descoperiți pe el însuși în masele împădurite străpunse de alei luminoase și în peluzele înflorite pe care aleargă și zburdă copii și animale? În aceste buchete tremurătoare, în aceste tulpini plăpînde, în fragila strălucire a florilor, în apa limpede și în paharele străvezii ni se dezvăluie emoția lui. Flori presărate, stofe ușoare, oglinzi reflectînd apariții vesele, prin voi îl cunosc. Pe drumul pe care l-a urmat pentru a ajunge în această cameră, în care armoniile voastre se întrepătrund, se ating, mă încîntă cu reflexele lor amestecate și efemere ca o muzică imprecisă, el s-a oprit pretutindeni. S-a sprijinit cu coatele de acest pod pentru a privi rîul ce oglindește un cer de argint tulbure, pe care aleargă fiori de peruzea și de safir. L-am surprins în colțul unei străduțe mov, unde observa cu o bucurie de copil că o lanternă dislocată, o mică tejghea, o cutie de gunoi, caldarîmul vîscos, rigola și cele mai umile animale, și oamenii cei mai sărmani participă cu toții la gloria cetii și a soarelui. Prin gestul comic sau obosit, prin bijuterie, prin zdreanța ternă, prin apele sclipitoare ale blănii sau ale penelor pufoase, prin urechea ce se înfioară, prin coada care freamătă, prin țopăială și joacă, totul se supune și, fără efort, intră în vîrtejul sufletului său. Totul se supune cu bucurie, pentru a merita parcă iubirea vrăjită care îl leagă de tot ce trăiește. Irizații de opale, de smaralde și de jad, limpezime a pietrelor translucide în care pătrund, laolaltă amestecate, puful cel mai ușor al florilor și polenul risipit din co-

role, călătoriile voastre aeriene m-au făcut să-i prețuiesc inima. El adună și amestecă, pentru a-și modela formele care pîlpîie și ni se sustrag, pentru a da profunzime cerurilor sale și a-și broda lumea difuză cu armonii imponderabile în care picătura de apă, firul de iarbă, aripa fluturelui, elitra insectei oferă, dacă vrea el, motivul colorat central în jurul căruia se învîrtește întregul său univers, tot ce există mai spontan, mai efemer, mai incert pe toate suprafețele mișcătoare.

A fost socotit, poate, un „intimist"? E posibil. Și dacă-i adevărat, descoperirea e comică. El se află în intimitatea vieții generale. E fluid și insesizabil ca și forța secretă care circulă înlăuntrul lucrurilor. Nu pot să-i fixez spiritul insesizabil în șuvițele de păr răvășite de dans sau de mișcarea unei fetițe care aleargă, în ghemul de lînă căzut din coș, în galopul rigid al unui mînz, în cercurile ce se nasc pe apă, în micile mlădițe care cresc. Rătăcește în mijlocul naturii precum acea mișcare ascunsă care vestește primăvara și se dezvăluie pretutindeni o dată cu sucurile hrănitoare care încep să urce în toate făpturile. Și, de altfel, el este primăvara. Ca toți artiștii cu adevărat excepționali, el lasă impresia de a fi inventat pictura. Și aceasta nu numai pentru că totul în lume, și în fiecare zi, fiind nou pentru el, el îl exprimă într-un chip nou, ci și pentru că apare în zorii unei noi ordini intelectuale, fiind primul care ordonează, conform unui ritm pe care toți îl ignorau înaintea lui, vechile armonii care au făcut din noi ceea ce sîntem. Mi s-a spus că Bonnard este o expresie a decadenței. Dar perioadele de decadență dospesc, iar fermentul decadenței construiește monumentul viitor.

Văd cu atît mai puțin posibilă acea opoziție ireductibilă ce se stabilește între Vuillard și Bonnard și pictorii care pretind astăzi că înalță acest monument reacționînd împotriva lor, cu cît, încă din vremea lui Vuillard și

a lui Bonnard, Matisse, mai puțin spontan, mai 103
controlat, mai doctrinar, dar, ca și ei, derivînd 104
din impresionism, încerca să deducă din impresionismul însuși mijloacele de a realiza o construcție sistematică a culorii. Este o acțiune inseparabilă de a lor, după cum este inseparabilă de impresionism acțiunea lui Cézanne și a lui Renoir, care a avut drept punct de plecare impresionismul. Viitorul are grijă, în general, să reconcilieze contrariile care nu sînt decît chipurile aceleiași realități. Orgia disciplinată, în care naturile moarte somptuoase, întinderile în flăcări ale Marocului și ale Spaniei saturează cu sumbre acorduri și cu strigăte stridente portretul cel mai concis, peisajul cel mai sumar, decorația cea mai puternic înscrisă în cîteva linii directoare și în cîteva tonuri dominante, ar dovedi la Matisse o voință didactică ce-i lipsește cu totul lui Bonnard, dacă n-am descoperi la el, în cele din urmă, o a doua ingenuitate, care nu este decît o cucerire progresivă a elementelor sale personale de echilibru. Fără îndoială, aici stîngăcia pare voită. Dar aceasta pentru că ea exprimă o dorință lucidă și totodată pasionată de a uni laolaltă materialele armonice dispersate în trebuințele noastre. Toate lucrurile, aici, sînt reduse la indicația esențială a structurii lor colorate, ceea ce face ca ele să capete, în tăcerea unanimă, o strălucire neașteptată. Fiecare devine un simbol direct, concret și voluntar al unei idei centrale care călăuzește alegerea și asocierea tonurilor, dispoziția și direcția liniilor. Fie că e vorba de un portret, de o natură moartă, de un peisaj sau de femei goale dansînd, arabescul e întotdeauna prezent, dominator, conducînd, stăpînind, nuanțînd armonia pe care o ritmează și din care scoate melodii ca un arcuș din sonoritatea undelor, pe coarda pe care o umflă și o întinde. „Natura" e acum destul de departe. Artistul își impune sistemul cu o asemenea rigoare, cu atîta exactitate și logică în

raporturile somptuoaselor sale elemente, încît creează un univers plastic de o expresivitate dintre cele mai bogate.

Reproșul capital ce i se poate aduce artei lui Matisse este că ea ignoră, aproape cu totul, a treia dimensiune. Tablourile lui sînt suprafețe pictate — nu în tente plate, desigur, căci nimic nu e mai subtil decît modulațiile sale și trecerile sale colorate — care nu se preocupă însă deloc de materie, de contur și de profunzime. În ultimă instanță, este rezultatul extrem — și logic — al picturii lui Manet. Acesta se supunea încă, dacă nu tonului local, cel puțin maselor armonice care traduc expresia colorată dată de obiect. Matisse a plecat de la tonurile clare, fără umbre sau semitente, a căror forță fusese revelată de autorul *Olympiei*, pentru a substitui impresiei colorate pe care ele o lasă o expresie cromatică arbitrară, împingînd fiecare dintre elementele care participă la ea pînă la cel mai înalt grad de saturație. E o pictură care substituie pretutindeni planul intelectual planului sensibil și care instaurează printre noi metodele decoratorilor asiatici.

În acest sens, cel puțin, nu se putea merge mai departe. Sînt armonii magice, al căror caracter absolut nu admite nici o rezistență. Poate e lucrul cel mai nou ce a fost introdus în pictura Occidentului de la impresionism încoace. Această artă a exercitat o mare influență, nu numai pregătind pătrunderea armoniilor orientale în deprinderile europene, ci și, mai ales, substituind, în plastica europeană, umilului studiu al motivului, un apriorism armonic determinat. Cubismul, după părerea mea, nu este decît transpunerea în domeniul raționamentului care se aplică la formă, a ideilor lui Matisse despre culoare. Sau mai curînd, prin Picasso, Braque și imitatorii lor mai mult sau mai puțin talentați, el a avut, poate fără să-și dea seama, preocupări similare. De vreme ce însăși culoarea trebuie „construită", cu atît mai mult forma va avea pretențiile ei. În acest

sens, Matisse s-a arătat a fi un precursor. Nu numai cubismul, ci chiar, mi se pare, purismul, suprarealismul, și, în cele din urmă, noile idei din domeniul arhitecturii, îi datorează tot atît cît și inginerilor din toate țările, arhitecților abstractizanți din Austria și din Germania, practicienilor din Țările de Jos. Nevoile ochilor pot zămisli nevoi ale inteligenței.

Cred că pictorul acesta este, din acest motiv, după Cézannne, cel ale cărui opere ne fac cel mai puțin să ne gîndim la subiectul pe care îl înfățișează. Ele tind neobosit să organizeze universul pictorului exclusiv din punctul de vedere al picturii, pe deplin eliberată de atracția sentimentală sau pitorească a obiectului. În fond, ele nu exprimă nici un obiect. Sau, cel puțin, obiectul nu mai este decît un pretext pentru a da naștere organismelor noi pe care numai o puternică dragoste pentru culoare e capabilă să le imagineze. Și astfel, obiectul recreat accede la o viață infinit mai generală de la bun început, dar și, lucru neașteptat, infinit mai directă decît ceea ce i se pretinde a reprezenta... Priviți concentrîndu-se pe un fond roșu jocul tonurilor de negru, de gri, de galben, de roșu pe un fond negru, în primul caz, întindere abstractă, plană ca o atmosferă lichidă, în al doilea, oglindă care absoarbe lumina. Uniformitatea acestui fond, care ar reprezenta, la un pictor de mîna a doua, cel mai banal dintre procedeele cunoscute pentru a masca sărăcia inspirației, devine, la Matisse, instrumentul cel mai prețios pentru a manifesta cea mai voluntară și cea mai înaltă distincție. E ca și cum *am vedea* muzica. Cele mai hotărîtoare picturi ale lui Matisse mă fac să mă gîndesc, repet, la niște porțelanuri chinezești, la niște lacuri japoneze, încremenite parcă sub o apă adîncă. Mă gîndesc la acele suprafețe mate, aproape negre sau roșii, unde se ivește din tăcere o nălucă solidă, flori sau chipuri, în singurătatea arzătoare a propriei ei realități. Este cît se poate de evident că tocmai asta, poate, n-a vrut

el, adică tocmai această impresie îndepărtată, pe care ne-o dă, de didacticism cromatic în manieră orientală. Dar formele de sensibilitate pe care arta extremului Orient le exprimă au pătruns atît de adînc în raţiunea occidentală, încît ele determină astăzi unul dintre aspectele cele mai splendide ale simbolismului său regenerat. Dacă aş cunoaşte frontierele obiectului şi ale subiectului, curiozitatea mea faţă de lume s-ar stinge. Marele stil constă tocmai în întîlnirea lor tainică şi în imposibilitatea în care ne aflăm de a preciza locul unde se întîlnesc. Şi aceasta, cred, conferă picturii lui Matisse o maiestate decorativă pe care poate numai ca o posedă astăzi, deşi aproape întreaga pictură a epocii se voia decorativă. Pitorescul şi anecdota dispar. În tăcerea absolută se aude doar o muzică.

E o mare lecţie, care începe o dată cu Cézanne, şi pe care puţini au ştiut să o înţeleagă. Numai pictura lui Dunoyer de Segonzac, sum-
105 bră şi în tonuri surde, şi, de altfel, mai puţin
106 decorativă, şi, mai ales, cea a lui Charles Pequin, mai tradiţională în aparenţă, îmi dau astăzi această impresie nemijlocit muzicală, dar mai puţin sonoră, înăbuşită ca o muzică de cameră pe care primul o face să şerpuiască în arabescuri senzuale, şi în care urcă, la cel de-al doilea, sunetele pure şi sonorităţile violoncelului profilate pe o masă armonică solidă ca un monument. O dată cu primul, o materie arzătoare, amestecată cu noroi şi cu fire de aur, modelează expresia ca pe o argilă pe care tuşul o alungeşte în prelungi flăcări firave, întruchipînd copacii iarna. O dată cu al doilea, o emoţionantă calitate care părea aproape pierdută de la Chardin încoace şi pe care nu o mai aflăm în aceeaşi măsură decît la Cézanne, reapare în pictură: e ca şi cum culoarea, pîrguindu-se, saturează dinlăuntru forma, care, la rîndul ei, modelează, spre a spune astfel, culoarea. Lumina, reflexele, umbrele se manifestă în însăşi grosimea materiei, pentru a o încorpora mişcării ma-

selor ce își caută propria lor profunzime. Schimburi interioare, aproape dureroase în intensitatea lor fără cusur, care mențin drepturile imaginației senzuale în cadrul acestei forme „construite" pe care toți o caută azi și pe care cubismul a avut recent rolul de a o menține ca trebuință în inteligența noastră. Charles Pequin, ca și Segonzac, reprezintă măsura franceză, al cărei viitor îl ignorăm în fața invaziei prezente a ideilor și a sensibilităților străine. Dacă arta franceză nu-și va regăsi drumul, va trebui să căutăm în altă parte răspunderea pentru o catastrofă a cărei sursă este impresionismul și urmările lui, în ciuda seducției lor particulare și a necesității lor generale, fapt pe care Cézanne, Renoir, Seurat, tocmai pentru că au descins din el, l-au înțeles perfect. Aceeași primejdie, o dată cu Rodin, amenințase sculptura, de altfel mai aptă să reacționeze, prin facultatea sa de limitare a unei viziuni necesar obiective, împotriva primejdiilor impresiei pure — în aceasta a constat rolul lui Maillol, și, mai ales, al lui Despiau, acest pur sculptor francez de veche tradiție, rezumînd în chipurile sale dense, pe care doar expresia tipică supraviețuiește impresiei prime și analizei celei mai minuțioase, tendința constructivă a noii lumi care se anunță în evenimente și în spirite. Înaintea lor, sculptorul Pompon făcuse dovada acelei virtuți pe care o posedă oamenii simpli sau cei care izbutesc să cucerească, în ciuda culturii și, uneori, prin cultură, simplitatea, de a se întoarce la izvoarele emoției vii și de a le supune măsurii inteligenței și bunului simț. Viziunea sa constituită din mase expresive, succedînd planurilor expresive ale lui Baryc, vădește o etapă esențială, trecerea de la dinamismul dramatic care definește individul, la stabilirea socială, și, astfel spus, de la pictura introdusă de Rodin în suprafețele de piatră și de bronz, la ritmurile arhitecturale. 107

Arta lui Marquet, atît de puternic influențată de Matisse, cel puțin la început, însem- 108

el, adică tocmai această impresie îndepărtată, pe care ne-o dă, de didacticism cromatic în manieră orientală. Dar formele de sensibilitate pe care arta extremului Orient le exprimă au pătruns atît de adînc în raţiunea occidentală, încît ele determină astăzi unul dintre aspectele cele mai splendide ale simbolismului său regenerat. Dacă aş cunoaşte frontierele obiectului şi ale subiectului, curiozitatea mea faţă de lume s-ar stinge. Marele stil constă tocmai în întîlnirea lor tainică şi în imposibilitatea în care ne aflăm de a preciza locul unde se întîlnesc. Şi aceasta, cred, conferă picturii lui Matisse o maiestate decorativă pe care poate numai ea o posedă astăzi, deşi aproape întreaga pictură a epocii se voia decorativă. Pitorescul şi anecdota dispar. În tăcerea absolută se aude doar o muzică.

E o mare lecţie, care începe o dată cu Cézanne, şi pe care puţini au ştiut să o înţeleagă. Numai pictura lui Dunoyer de Segonzac, sum-
105 bră şi în tonuri surde, şi, de altfel, mai puţin
106 decorativă, şi, mai ales, cea a lui Charles Pequin, mai tradiţională în aparenţă, îmi dau astăzi această impresie nemijlocit muzicală, dar mai puţin sonoră, înăbuşită ca o muzică de cameră pe care primul o face să şerpuiască în arabescuri senzuale, şi în care urcă, la cel de-al doilea, sunetele pure şi sonorităţile violoncelului profilate pe o masă armonică solidă ca un monument. O dată cu primul, o materie arzătoare, amestecată cu noroi şi cu fire de aur, modelează expresia ca pe o argilă pe care tuşul o alungeşte în prelungi flăcări firave, întruchipînd copacii iarna. O dată cu al doilea, o emoţionantă calitate care părea aproape pierdută de la Chardin încoace şi pe care nu o mai aflăm în aceeaşi măsură decît la Cézanne, reapare în pictură: e ca şi cum culoarea, pîrguindu-se, saturează dinlăuntru forma, care, la rîndul ei, modelează, spre a spune astfel, culoarea. Lumina, reflexele, umbrele se manifestă în însăşi grosimea materiei, pentru a o încorpora mişcării ma-

selor ce își caută propria lor profunzime. Schimburi interioare, aproape dureroase în intensitatea lor fără cusur, care mențin drepturile imaginației senzuale în cadrul acestei forme „construite" pe care toți o caută azi și pe care cubismul a avut recent rolul de a o menține ca trebuință în inteligența noastră. Charles Pequin, ca și Segonzac, reprezintă măsura franceză, al cărei viitor îl ignorăm în fața invaziei prezente a ideilor și a sensibilităților străine. Dacă arta franceză nu-și va regăsi drumul, va trebui să căutăm în altă parte răspunderea pentru o catastrofă a cărei sursă este impresionismul și urmările lui, în ciuda seducției lor particulare și a necesității lor generale, fapt pe care Cézanne, Renoir, Seurat, tocmai pentru că au descins din el, l-au înțeles perfect. Aceeași primejdie, o dată cu Rodin, amenințase sculptura, de altfel mai aptă să reacționeze, prin facultatea sa de limitare a unei viziuni necesar obiective, împotriva primejdiilor impresiei pure — în aceasta a constat rolul lui Maillol, și, mai ales, al lui Despiau, acest pur sculptor francez de veche tradiție, rezumînd în chipurile sale dense, pe care doar expresia tipică supraviețuiește impresiei prime și analizei celei mai minuțioase, tendința constructivă a noii lumi care se anunță în evenimente și în spirite. Înaintea lor, sculptorul Pompon făcuse dovada acelei virtuți pe care o posedă oamenii simpli sau cei care izbutesc să cucerească, în ciuda culturii și, uneori, prin cultură, simplitatea, de a se întoarce la izvoarele emoției vii și de a le supune măsurii inteligenței și bunului simț. Viziunea sa constituită din mase expresive, succedînd planurilor expresive ale lui Barye, vădește o etapă esențială, trecerea de la dinamismul dramatic care definește individul, la stabilirea socială, și, astfel spus, de la pictura introdusă de Rodin în suprafețele de piatră și de bronz, la ritmurile arhitecturale. 107

Arta lui Marquet, atît de puternic influențată de Matisse, cel puțin la început, însem- 108

nase poate primul pas în această direcție, care tinde să întîlnească, prin redresarea revoluționară a corăbiei dezorientate, tradiția națională de măsură în lirism și de simplitate în expresie pe care o aflăm în această țară la artiștii cei mai mari, ca și la cei mai mici, de la Fouquet la Corot, trecînd prin Ingres uneori, prin Joseph Vernet, Chardin, Louis-Gabriel Moreau, Claude Lorrain și, întotdeauna, prin Poussin. Dacă am ține cu orice preț să descoperim originile lui Marquet, aici ar trebui să le căutăm. Dar arta clasică constă în acordul facultății de a simți cu cea de a înțelege, și nu în cutare sau cutare mod de a picta sau de a desena. Originile lui Marquet sînt cheiurile, podurile, rîul, străzile monotone care se deschid cu dughenele, cu firmele, cu drapelele lor, și drumul cerului între malurile acoperișurilor. E oare ingenuitate, e oare îndemînare? Fie că e vorba de un peisaj rustic, sau orășenesc, sau marin, mijlocul este întotdeauna atît de simplu încît dispare. Nimeni nu vede dacă pictorul suprimă ceea ce-l stînjenește sau accentuează ceea ce-l emoționează.

E ușor de înțeles că o asemenea înțelegere a lucrurilor nu e cu putință fără o cultură profundă, intimă, vie. Dar el nu o arată niciodată. După cum nu-și arată nici gustul pentru pitoresc. Pare mai îndrăgostit de cerurile încețoșate și învăluite în fum, de zăpadă, de apele stătătoare, de locurile în care aventura omului modern se desfășoară între poarta uzinei și cea a circiumei. Dar e la el acasă și în acel Paris din Ile de la Cité unde Notre-Dame și turnurile ei, cheiurile, podurile, fluviul canalizat par a impune cerului însuși, norilor, luminii aeriene și aurii răspîndită pretutindeni, armonia, claritatea concretă, distribuția logică și măsura fără artificiu. El a pătruns cu autoritate în opalul blond care închide în el Mările Nordului. Și se simte foarte la îndemînă în flacăra care tremură în jurul catargelor, a hornurilor, a flamurilor din radele soarelui. Ușurință foar-

te adeseori întemeiată, știu bine, pe o ignorare dezinvoltă a dedesubturilor arhitectonice, dar care se face iertată, dată fiind precizia frapantă a viziunii. Valorile bîjbîie, dar ele sînt atît de sigure, încît transpun în pictură, cu exactitate, profunzimea orașului și a planetei și degradeul cerului. Uneori casele se clatină, drumurile merg strîmb. O bruscă schimbare de ton pe același chei, pe același pod, pe același fluviu ar sfîșia pînza dacă ea n-ar aduce aici tocmai viața, și dacă o construcție aproximativă și impecabila valoare nu i-ar impune unitatea. S-ar spune că elemente naturale se caută, fuzionează stîngaci unele cu celelalte, încercînd să obțină, parcă sprijinite și alipite de o forță interioară, un echilibru ce abia se naște. Arta lui Utrillo, cred, derivă dintr-o viziune învecinată cu aceasta, dar mai primitivă, ignorînd mai mult tradițiile și obiectele ambiante, ciudată prin spontaneitatea, prin familiaritatea și, dacă nu prin prospețimea, cel puțin prin inocența ei. Inocență simptomatică în cel mai înalt grad pentru acest instinct al „umanului" care luptă astăzi pe toate terenurile cu inteligența prea ascuțită și prea subtilă care domină cenaclurile artistice cu începere din primii ani ai acestui secol.

Pictează case, umile cel mai adeseori, și primele ce i se înfățișează, cele prin fața cărora trece în timp ce vagabondează. Căci e un vagabond, ca și Modigliani. Și le pictează cu sîrguință ingenuă, iar din pictura lui se desprinde o stranie puritate. Materia, atentă și iubitoare, culoarea discretă, armonia ștearsă, uneori însuflețită de accente vii, omagii ale unui suflet cast în fond, dar impulsiv, aduse vieții senzuale a lumii, se organizează spontan în melodii cu o savoare misterioasă, ca și cum un cor de fecioare s-ar auzi îndărătul acestor ziduri albicioase sau mînjite cu verde-cenușiu pe care firme naive așază pete albastre sau roșii. Inocență, am spus, care oferă un contrast extraordinar, și prin aceasta semnificativ, cu acuitatea intelectuală și cu îndemînarea celor mai

mulți oameni de astăzi, și care are la polul opus pe Picasso și pe discipolii săi, cubismul, pe Matisse, și pe emulii săi, suprarealismul, purismul. Obosit de abstracție, omul se caută pe sine în adîncurile instinctului și lasă inconștientul să vorbească. Omul din Franța, ca și cel de aiurea. De aici succesul lui Le Douanier Rousseau, și de aici acest pictor și geniul său real. De aici Modigliani, a cărui beție ingenuă și sălbatică pare uneori, totuși, alimentată de o băutură ciudată și artificială. De aici suava Marie Laurencin, fermecătoarea Thérèse Debains, Maria Blanchard și viziunile ei pe cît de directe pe atît de tragice, și multe alte femei pictori în opera cărora, din nefericire, trebuie prea adeseori să distingem cu circumspecție afectarea de adevărata puritate. De aici, într-o oarecare măsură, Soutine, care a fost apropiat de Rouault și care se află, pentru cine știe să vadă, exact la antipodul acestuia.

Sînt cele mai pure dintre făpturile care află, urmînd drumul materiei, orizontul Spiritului. Pictează ceea ce văd, cu o sinceritate uneori sfîșietoare. Iar Utrillo, trăind pe stradă, pictînd doar strada, a arătat poate calea, mai direct decît Rousseau, bătrîn romantic care se ignoră, cu mai multă ingenuitate decît Cézanne, arhanghelul picturii purtînd Spiritul ca pe o spadă, și a cărui voință transformă un măr într-o substanță supranaturală în care materia nu mai e decît semnul universului — și cu mai puțină virtuozitate decît Renoir, care recreează, parcă jucîndu-se, un univers inedit. Viața și pictura lui Utrillo sînt una, din fericire adeseori, din nefericire uneori.

IV. Sinteze

Iată deci cîteva opere autentice pe care tendințele intelectualiste pretindeau să le deposedeze de rolul pe care l-au jucat de călăuze ale spiritelor — vorbesc de cele ieșite în mo-

dul cel mai nemijlocit din impresionism, căci mi se pare că în ceea ce-i privește pe acei artiști izolați, ca Charles Pequin sau Segonzac, Pompon sau Despiau, nici una dintre criticile pe care le formulează la adresa acestor opere „constructorii" cei mai intransigenți nu-i poate atinge, lăsîndu-i pe drumul care duce de la Cézanne la Derain. Într-adevăr, toată pictura, toată sculptura, de douăzeci de ani încoace, se învîrtesc în jurul indiferenței lui Cézanne și a lui Renoir față de ceea ce nu este expresie plastică în sine, primă treaptă a unui sentiment de subordonare generală față de un monument impersonal pe care noi nu-l întrezărim, dar pe care, o dată cu ei și în același timp cu ei, în plin impresionism, în plin naturalism, alții, precum Henri Rousseau, îl schițau grosolan, fără 109
să-și dea seama, sau, ca Georges Seurat, în- 110
cercau, cu o conștiință ascuțită, să-l construiască sub toate unghiurile sale. Candoarea in- 111
tactă a unuia, inteligența suverană care organi- 112
zează și spiritualizează neîncetat talentul celuilalt par să pătrundă în zilele noastre în acțiunea comună a celor doi maeștri care rezumă efortul secolului al XX-lea francez, pentru a da, împreună cu ea, o puternică osatură plastică acestui sentiment: persist să cred că nici Bonnard, nici, mai ales, Matisse nu îi contrariază manifestarea, și că ei, dimpotrivă, liberînd pînă la capăt senzația poetică și senzația cromatică, au contribuit la a netezi drumul unora dintre cei mai ciudați inovatori. Într-adevăr, nu era oare considerat pînă mai ieri Seurat un disociator neoimpresionist, Seurat, în opera căruia doar cîțiva întrezăreau — și eu nu făceam parte dintre ei — ritmuri pure și calme, libere și cadențate ca niște figuri de dans, geniul de transpunere care asigură unei epoci cu totul lipsite de bun simț, de echilibru și de armonie, o unitate decorativă și plastică în care evenimentul dispare, și puterea virilă de a-și reprezenta universul cel mai pitoresc, și chiar cel mai vulgar, sub aspecte monumentale? 61

Acest sentiment nu e nou decît în măsura în care e unanim. Renașterea, în urmă cu un secol, a marii arte decorative, îl anunța fără ca nimeni să-și dea seama. Și faptul că pictorii de astăzi resping orice intenție decorativă nu trebuie să ne ducă la concluzia că aceste două mișcări se opun. Decorul, și el, este subordonare. Dar decoratorii din ultimul secol nu au înțeles, și n-ar fi putut înțelege, că edificiile contemporane nu erau construite pentru ei, că ele supraviețuiau unei epoci perimate și precedau o altă epocă, al cărui stil nu s-a născut încă nici azi: nobilă ambiție, menită eșecului, tentativă izolată, nu exterioară picturii — e de ajuns să-i citățm pe Delacroix și pe Chassériau —, dar străină de preocupările și de mijloacele celor mai mulți dintre pictorii de atunci. Totuși pictura avea să capete, independent chiar de destinația ei, o înfățișare decorativă. Obiectul pentru obiect pierde teren, chiar dacă rămîne singurul pretext al sculpturii sau al tabloului. Și, fenomen esențial, aceste tendințe sînt întîlnite mai ales la cei mai primitivi și la cei mai cultivați dintre artiști. Puteau fi surprinse, încă în urmă cu treizeci sau patruzeci de ani, la Henri Rousseau însuși, contemporan, fără să știe, cu Puvis, Redon, Cézanne, bătrîn inocent, adevărat primitiv, un Giotto fără meserie și fără cultură, vameș, desigur, și, fără îndoială, tot atît de inapt a-și îndeplini așa cum se cuvine această funcție ca și pe cea de academician, dar obsedat de peisaje tropicale atît de dense, de pure, de proaspete, de pline de strălucire și de candoare, atît de îndepărtate de noi, atît de apropiate de paradisele imaginare și de grădinile miraculoase, încît totul pălește uneori în fața umilinței lor, picturi excesive, plante verzi, covoare orientale. Ele explodau la toți neoimpresioniștii, la cei care perseverau, ca și la cei care renunță, la Seurat, cel dintîi, cu facultatea sa grandioasă de a imprima „subiectelor" sale naturaliste un aspect arhitectural, la H.-E. Cross, pictorul însuflețit de o atît de ad-

mirabilă și poetică fervoare, la Signac, tapiser prestigios, țesînd cu lumina soarelui, cu cerul, cu aerul, cu valurile și cu catargele, și care nu se temea să vadă în diviziunea tușelor însuși instrumentul decorației. La J.-P. Lafitte o gangă dură înăbușă seva lor arzătoare, pe care războiul a secătuit-o. În pictura lui La Fresnaye, în cea a lui La Patellière, poate fi urmărită dorința de a introduce în ritmurile decorative realizările clasice ale materiei și ale formei, cu mai multă inventivitate la unul, cu mai multe reminiscențe, dar și cu mai multă senzualitate la celălalt. Erau respectate în opera lui Maurice Denis, didactice, autoritare, decise să recreeze pe de-a-ntregul un clasicism, vizînd îndărătnic cultura într-o vreme cînd pretutindeni se manifestă neliniștea și imaginația. Le-am văzut, la Pierre Fauconnet, hotărîte să iasă din cadrul pînzei, să facă apel la accesoriile teatrale, să invadeze costumul, să răspîndească peste viața socială și mondenă, pe care Raoul Dufy, la rîndul lui, o impresionează cu lirismul său îmbelșugat și totodată riguros, o fantezie învolburată și ordonată ca un dans. Le regăsim la cei mai inovatori dintre tinerii pictori și ele conferă picturilor lui Dufresne aspectul lor de covoare colcăitoare și somptuoase. Le acceptăm, ducînd aici la un arhaism, voit obsedante, dureroase aproape, înverșunîndu-se să introducă romantismul în această casă nouă, în opera lui Bourdelle, singurul artist de astăzi care posedă instinctul simbolismului superior, plin de flacără, dar și de fum, și exprimîndu-se într-o limbă care nu e întotdeauna a lui, rătăcind cu chinul său intim de la gotici la Michelangelo, de la Ingres și de la Carpeaux la Rodin, de la asirieni la hinduși și de la egipteni la greci: totuși, aici — frescă sau sculptură —, de o forță lirică în care gîndirea, în general obișnuită să se slujească de o altă limbă, se răsucește sau se crispează spre a fi înțeleasă, introducînd în întreaga operă o tensiune arzătoare, care sfîrșește prin a se im-

113 114 115 116 117

pune. Le surprindem în grelele statui ale lui
118 Joseph Bernard, pietre tîrînd cu exaltare în ascensiunea lor densitatea și stîngăcia pietrei, înălțînd o schiță arhaică a imaginilor jocului, inocenței și iubirii. Le admirăm, robuste, ieșind din pămînt cu fructe în palmă, dure și rotunde, modelate ca o coloană din sculptura
119 lui Maillol, care ar simboliza, destul de fidel,
120 nașterea unui anotimp, dacă indefinitul, rumoarea indecisă, preferința imprecisă și senzuală pentru coloritul oriental, pentru muzică și pentru dans, nu ar exprima-o într-un fel mai direct și mai difuz totodată (b).

V. Primăvara

Imaginația popoarelor vlăguite se învîrtește, într-adevăr, în jurul unei flăcări invizibile ce se află la Paris, și în care fiecare dintre ele aruncă febril comorile și vechiturile bătrînului ei suflet. În afară de cîteva aporturi străine, reprezentate în cea mai mare măsură de către Olanda — cu mulți ani în urmă încă, prin Jongkind, mai ales prin Van Gogh, astăzi prin bestialul și strălucitorul Van Dongen — și Spania — odinioară prin sălbaticul și solitarul Regoyos, prin Julio Antonio, prin Sagonte, mort aproape copil, învins de povara bronzurilor sale, mai tîrziu prin monotonul, candidul, asprul și perversul Iturrino, prin cînd genialul, cînd îndemînaticul Picasso —, numai pictura franceză persista pînă mai ieri în disputa dintre școli. Dar, în ciuda eforturilor eroice ale ultimilor dintre cei care atrăseseră atenția asupra ei, ea pierdea treptat teren. Este evident că dacă se va naște o artă mondială, nucleul ei se va fi format și dezvoltat la Paris, dar nu mai puțin evident este că el va absorbi substanța a ceea ce secolul al XIX-lea francez îi va fi oferit. În afară de el, Europa nu a dat nimic sau aproape nimic. Arta germană, care a numărat, la sfîrșitul se-

colului trecut, cîțiva pictori interesanți, ca Blechen, Leibl, Lugo, Liebermann — înfeudat impresionismului francez —, Marées, s-a dezvoltat singură, artificială și didactică, în afara mișcării simfonice, avînd în centrul ei Franța, iar „expresionismul" său[1] nu reprezintă decît manifestarea unei mișcări sociale în care doar Kokoschka pare să schițeze în materia 121
lui noroioasă realizări care înseamnă ceva — caracter exasperat, violență haotică, „expresie" forțată, desigur, dar al cărei caracter înflăcărat are o incontestabilă savoare. Elvețianul Hodler a fost un viguros profesor. Arta belgiană, de la Meunier încoace, n-a dat decît un pictor izolat, pe James Ensor, care învie 122
în forme firave și în armonii palide spiritul fantastic al lui Bruegel și al lui Hieronymus Bosch. Arta italiană pare că așteaptă, pentru a înflori din nou, efectul avîntului pe care și-l ia Italia, și care se manifestă mai ales în caracterul tranșant al formelor arhitecturii sale industriale sau navale, tot atît de decisive ca acelea pe care numai America știe să 123
le inventeze. Modigliani, poet febril al mîi- 124
nilor, al trupurilor, al chipurilor de femei surprinse în valuri de culoare arzătoare, ușoare — torsiuni, deformații, cărnuri, priviri halucinante, energica grație italiană ivindu-se descompusă de fermentul semit după două secole de somn —, a murit prea curînd pentru ca să se fi putut trage din scurta lui apariție o învățătură pozitivă.

---

[1] Așa-numitul „expresionism" nu e poate decît o transpunere a stării de spirit impresioniste ce trece, să-mi fie iertați acești termeni barbari, din obiectivismul francez în subiectivismul german și din planul plastic în planul muzical. Impresionismul, cel puțin la începuturile sale, pretindea că se exprimă oricum, cu condiția ca impresia să fie exactă. Expresionismul afirmă că poți să te exprimi oricum, cu condiția ca expresia să fie personală. Suprarealismul german și, după el, fotomontajul lui Hartfield, par a se fi născut din confluența lui cu cinematograful (N.a.).

În fond, în lumea întreagă, ca și în Franța, nu mai pot fi observate pentru moment, în materie artistică, decît manifestări individuale reflectînd anarhia totală a spiritelor. Pictura, expresie individualistă prin excelență, așteaptă, pentru a porni din nou pe noi baze, sau pentru a face loc unor formule cerute mai direct de evoluția socială în cadrul căreia individul tinde să se supună interesului general, transformarea radicală a ordinii economice. La anumite popoare cu deosebire inovatoare în această privință, o artă populară pare a fi pe punctul de a se naște. În Mexic, de exemplu, un pictor format la Paris, Diego Rivera, acoperă pereții cu fresce strălucitoare în care explodează o imaginație inepuizabilă, o abundență de invenție, o bogăție de subiecte și de simboluri a căror vigoare ar putea fi comparată cu compozițiile unui ev mediu italian ale cărui valori morale ar fi cu desăvîrșire răsturnate. Sub influența sa se dezvoltă o școală de meșteșugari decoratori, proveniți din mediile muncitorești și indiene, de o extremă prospețime și vivacitate a sentimentului, pe care un alt autor de fresce puternice, Orozco, le inspiră, de asemenea, în sensul unui viitor care va fi, fără îndoială, fecund, dacă evoluția socială îl favorizează. E o chestiune de teren. Încercările rusești de cubism colectiv nu și-au găsit cadre îndeajuns de adînc fixate în moravuri și în suflete pentru a da naștere unor construcții cu adevărat originale. Nu ne putem îndoi că un destin artistic îl așteaptă pe acest mare popor, cu un trecut muzical și literar atît de emoționant, dar totul arată că o mișcare atît de unanimă și atît de profundă ca aceea care îl însuflețește are nevoie de două sau de trei generații pentru a se organiza cu adevărat în spirite și a se manifesta în opere. Poate sîntem îndreptățiți să ne așteptăm, pe acest teren, la o încercare de punere de acord între Europa și Asia, între muzică și formă, între

mișcările secrete ale unui dinamism psihologic inepuizabil și abstracțiile cele mai aride ale științelor mecanicii și construcției. Dostoievski pătrunde de pretutindeni în necunoscutul prodigios al devenirii *cinegrafice,* dans tăcut al ritmurilor duratei și spațiului, al luminii mînuită de acum înainte precum o ființă vie și al formei reale în mișcare normală, sau accelerată, sau încetinită, dezvăluindu-ne, fără încetare, aspecte ale universului și ale noastre înșine pe care nu le bănuiam. Ca odinioară prin muzicienii săi nostalgici și prin uriașii săi romancieri, ca odinioară prin baletele sale și prin Strawinsky, sufletul rusesc ne emoționează nu numai prin documentul cinegrafic și prin ecoul unei idei sociale formidabile pe cale de a se realiza, ci și prin misionarii săi în pictură care joacă, în focarul parizian, un rol de ferment insinuant, aproape neobservat, cel puțin de către marea majoritate a pictorilor incapabili să le înțeleagă arta, cînd ea nu corespunde vreunei rețete comode care să-i cruțe de neliniștile gîndirii și de experiențele emoției.

Mă gîndesc la acel ciudat Soutine, bîj- 126
bîind beat și ca nebun în universul său colo- 127
rat în care forma, în aparență haotică, se or- 128
ganizează treptat în viziunea încă tulbure a unuia dintre cele mai puternice genii simfonice din cîte au existat, fără îndoială, vreodată. Pictură asemeni focului, pămînturi, ceruri, copaci, cărnuri jupuite ce par nestemate sfărîmate, totuși dintr-o materie bogată, plină de sînge, umflată de sucuri ce se aud fermentînd, dar spiritualizată fără efort prin însuși faptul realității sale transpusă de pasiune. Reapariție pe pînză, ignorînd valorile și perspectivele, proporțiile, punerea în pagină, grosimile palpitînde ale celei de a treia dimensiuni. Pictură întunecată care distruge echivocul în care trăim de cincizeci de ani și care acordă tonurilor luminoase putința de a iradia și de a străluci. Pictură întunecată, dar

care luminează întunericul cu văpăi și cu flăcări. Este, desigur, antiteza lui Matisse. Și mult mai demonstrativă decît opera neliniș-
135 torului Chagall, rus ca și Soutine, evreu, ca și Soutine, și ca și Modigliani, aducînd ca și ei în pictură acel geniu al disocierii care îl face pe evreu atît de util și atît de redutabil, și transpunînd într-un plan imaginar imaginile amestecate ale duratei și ale spațiului: rămășag cîștigat, dar mult mai mult la modul literar decît la modul plastic, și care remediază distrugerea vechii compoziții și a vechilor simboluri formale prin raporturile cromatice ale guașelor sale și, mai ales, ale acvafortelor sale, în care se revarsă armonii sclipitoare, îndeajuns de explicate prin originile sale orientale. Tot prin aceste necesități de disociere a elementelor armonice desuete trebuie să ne explicăm operele anumitor sculptori, românul Brâncuși, de exemplu, sau Lipchitz — de asemenea evreu —, ale căror concepții despre formă, văzută de primul ca volume globale și de cel de-al doilea ca muchii dinamice determinate de funcțiile și de mișcările ei, au exercitat un rol atît de important în orientarea spiritelor.

E de ajuns atît, pentru a surprinde la fiecare pas, în pictura artiștilor străini educați de școala franceză a secolului al XIX-lea și influențîndu-i la rîndul lor pe artiștii francezi, atîtea fenomene contradictorii, dar comune. Forma, la cei mai neliniștiți, capătă o instabilitate care ne face să ne gîndim la instabilitatea organismelor primitive (c). La cei mai voluntari, o rigiditate ce corespunde imaginilor fixate ale abstracției geometrice (d). În primul caz se pune problema de a introduce expresia duratei în unicul plan al spațiului de care dispune pictura. În cel de-al doilea, de a exprima numai pe acest plan
136 toate dimensiunile spațiului... Braque, fran-
137 cez din Franța care obține cu asociațiile sale
138 ritmice de tonuri de negru, de gri, de verde,

sonorități admirabile, Picasso, spaniol din An- 133
daluzia, în care dăinuie visul arab și urmă- 134
rirea formei ideografice prin mijlocirea for- 135
melor naturale reduse la figurarea lor geometrică, încearcă pentru prima dată în Europa să creeze un univers fără nici un contact cu realul, sub pretextul de a pune în evidență o dimensiune a cărei „valoare", dacă înțeleg bine lucrurile, exprimă încă de pe acum ceea ce se poate exprima ca dimensiune pe o suprafață plană. „Echivalența plastică" există de multă vreme. E, în primul rînd, arhitectura, apoi mobilierul, olăria, apoi decorul geometric, arabescul, covoarele. Ea poate coexista cu „transpunerea" plastică, încadrînd-o, completînd-o, influențînd-o. Dar nu o poate înlocui.

Totuși, o dată cu Picasso, care nu rămîne îngrădit într-însa, îi dă tîrcoale, o părăsește, revine, se slujește de ea ca de un instrument suplimentar în orchestra lui, și care s-a ferit să o comenteze și chiar să o boteze — termenul de *cubism*, ca și cel de *impresionism*, a fost mai întîi un termen sarcastic —, mișcarea și-a rupt digurile strîmte pentru a răsuna tot mai mult pe întreaga suprafață a sensibilității, a gîndirii, a energiei de astăzi. Neliniștea lui Picasso este unul dintre cei mai arzători fermenți ai febrei contemporane. Neliniște nomadă, dar fecundă, care scurmă toate izvoarele, și mîlul lor, și algele lor înflorite, dans primejdios al inteligenței căutînd echilibruri nemaiauzite pe culmile cele mai ascuțite ale senzației, renunțînd brusc la cutare joc pentru a începe un altul, operă nesigură și, chiar prin aceasta, dramatică, admirabilă uneori, decepționantă de multe ori. Impresionantă întotdeauna, prin preocuparea ei de a caracteriza, prin năzuința ei constantă către stilul și puritatea formei eliberată de incidențe, prin dorința ei dezinteresată de a afla în unduirile, în umflăturile, în subțirimile, în contrastele liniilor, legea structurală a mase-

lor pe care acestea le simbolizează, legea continuității ansamblurilor monumentale pe care îmbinarea lor o constituie pentru dans, joc, înot, odihnă pe malul mării. De o importanță neobișnuită, de vreme ce ea demonstrează jucîndu-se că ceea ce era numit odinioară „compoziție" este un sistem de echilibru, o formă generală pe care liniile unduitoare o readuc în mod constant în jurul unui punct central care este „subiectul" veritabil, limbi și cununi de flăcări născute din același focar. Încrezătoare, trezind speranța atîtor pictori, prin felul atît de liber în care reabilitează fantezia, imaginația, poezia în pictură, prin răsucirile sale bete și lucide pe vîrful creionului, prin edificiile sale neprevăzute, dar logice precum un dans. Neașteptată, de altfel, nelăsîndu-i atenției nici o clipă de răgaz prin evoluția sa neîncetată, prin salturile sale bruște, prin bizareriile sale și prin inflexibila sa rațiune. Esențială, totuși, prin ruptura sa definitivă cu impresionismul, pe care Cézanne, Renoir, Seurat îl readuseseră pe drumul marii tradiții picturale, păstrîndu-i toate cuceririle, dar care împiedica încă la toți descendenții săi manifestarea invenției arhitectonice și a imaginației plastice. De asemenea, primejdioasă prin pendularea ei neobosită între pictura de muzeu și ilustrația de revistă — spectacole de circ sau cu țigani, viziuni lugubre, uneori grotești, fantome, marionete dezarticulate, chipuri febrile și înfometate, forme surprinzătoare, dar savante, care s-au îndepărtat foarte repede prin preocuparea lor constantă pentru stil și scriitură, pe linia funambulescă inaugurată în Franța de Daumier, practicată în parte de Manet, Cézanne, reluată de Degas, Toulouse-Lautrec, Seurat, împinsă, în zilele noastre, de Rouault, în noroiul însîngerat al picturilor sale, pînă la paroxismul ei de caracterizare, de tragic sumbru și burlesc, de tristețe și de spaimă. Primejdioasă pentru cei ce se lasă fascinați de tururile de

forță, primejdioasă, poate, pentru acela care le execută și pare — spun pare — a fi renunțat, uneori, să mai fie doar un mare pictor, pentru a urmări imitația în gesturi și surpriza în priviri.

Căci iată că în legătură cu ea se aruncă anateme, se țin predici, se rostesc discursuri didactice sau dogmatice. Fiecare crede că spune adevărul. Toți se ceartă ca în vremurile bune ale Școlii, în legătură cu preeminența formei sau a culorii. Artiștii își pierd timpul blestemînd sau falsificînd „impresionismul", care azi totuși e mort de mult. Și cum se afirmă că e nevoie „să se construiască", fiecare propune propriul său plan. Totul este deformat sistematic, așa cum altădată era idealizat sistematic, substituindu-se astfel cu ingeniozitate, chiar atunci cînd se blestemă romantismul, un academism romantic academismului clasic. Rînd pe rînd este epuizată în cîteva luni învățătura marilor tradiții moarte care au avut nevoie de douăzeci de secole pentru a evolua. Negrul îl înlocuiește pe grec în preocupările unui nou doctrinarism. Pompierul eroic își aruncă cu dezgust casca, pentru a apuca cu gravitate tam-tam-ul. Ne declarăm primitivi spre a reacționa împotriva îndemînării universale, arhaizînd pentru a ne supune pretențiilor unei culturi obosită de știința ei și totodată avidă să tragă din ea concluzii sintetizate. Uităm că un sistem nu e de ajuns pentru a crea o mare artă, și încă mai puțin un mare artist. Cel care caută ordinea se exprimă, el nu le demonstrează celorlalți felul de a o exprima.

Nu trebuie să reținem din toate aceste mișcări confuze decît dorințele colective pe care ele le vădesc. Arta de astăzi, în ciuda artiștilor înșiși, încă prea înclinați să se singularizeze cu orice preț, protestează fără știrea ei împotriva acelui individualism scăpat de sub controlul propriei sale discipline, în care se prăbușește o parte din Europa mo-

dernă, după ce a aflat în el unul dintre cele mai frumoase elanuri ale ei. O nouă ordine intelectuală se anunță. Și efortul „constructiv" al cubismului poate fi privit, în acest sens, ca un simptom emoționant. Decorativ în sine, el ruinează decorația pentru a instaura arhitectura.

Aici trebuie căutată cheia problemei, pe care arhitectul o va rezolva, dar pe care cîteva opere pictate sau sculptate, după ce au asimilat în cîțiva ani redutabili imensul aport al artelor orientale, care au o viziune a marilor mase și a profilurilor pure, o propun încă de pe acum conștiinței în devenire a omenirii europene, cu o forță ce nu poate să nu impresioneze. „Natura" se retrage de acum înainte pe planul al doilea. Ea nu mai este, fără îndoială, decît un „dicționar", așa cum o voia Delacroix. Conceptualismul renaște. Nu e aici locul să spunem dacă Europa își va asuma acest rol și dacă ea nu e prea epuizată pentru a relua imensa muncă asiatică de construire a unui univers monumental ce înalță forma în sine ca pe o justificare suficientă a destinului și a efortului. În orice caz, ea încearcă, și anume la Paris.

André Derain, care se află în centrul acestei mișcări decisive, pare a reconcilia, într-o durată și întindere, lumile cele mai îndepărtate și cele mai antagonice: decoruri halucinante, tonuri de negru saturate, tonuri de portocaliu tulbure, nuduri masive, portrete profunde și greoaie (e), peisaje viguroase în care se întîlnesc și încep să fuzioneze sentimentul tragic al spațiului din opera lui Sesshiu și a chinezilor, lirismul atent al lui Lorenzetti, pictorul din Siena, imaginația ingenuă a lui Le Douanier Rousseau, densitatea geologică ce-l caracterizează pe Corot, toate văzute parcă printr-un strat de apă străvezie, o lume madreporică, coralină, cristalizată. Cu acest pictor puternic, mi se pare, ia sfîrșit în zilele noastre nu numai exemplul lui Cézanne

și Renoir, ci întreg efortul decorativ care le-a urmat, întreg efortul constructiv mai ales, acel sentiment irezistibil și vag, totodată, în jurul căruia Picasso își desfășura arabescurile precise, dar care totdeauna, pretutindeni, și la Picasso însuși, întîlnea preocuparea centrală, obsedantă, invincibilă de a subordona întreaga plastică unei idei monumentale a formei, în care grija de a o imita era înlocuită de hotărîrea de a-i înțelege structura, norma și sensul. De altfel, să nu se uite că André Derain a avut forța excepțională, în vîrtejul sistemelor, a influențelor încrucișate, a revelațiilor nenumărate în mijlocul cărora trăim de douăzeci de ani, de a reduce totul, printr-un efort lent și larg, la aspectele exterioare și spirituale ale țării sale, aspecte în care Corot, Delacroix, Barye, Renoir, Claude, Poussin, Fouquet s-ar recunoaște fără dificultate.

O unitate maiestuoasă caracterizează astăzi pictura lui André Derain. Ea rezolvă contradicțiile neîncetate ale aparenței prin intuirea și punerea în valoare a ceea ce Baudelaire numea analogia universală. Un craniu, un ținut în care se desenează scheletul solului, un arbore, un tors omenesc, gol sau învești mîntat, ascultă de aceleași forțe a căror direcție, simplitate și expresie ne este dezvăluită de îmbinarea dintre lumina ce mîngîie și culoarea ce saturează suprafața volumelor. Tablourile sale, acum, par turnate ca un singur bloc într-un metal necunoscut, colorat dinlăuntru de o putere profundă care și-ar răspîndi la suprafața acestui bloc unda înăbușită, spre a satura cu un auriu întunecat acest umăr, acest gît, această frunte, spre a lumina acest ochi cu o strălucire de piatră, spre a revărsa un șuvoi nocturn peste aceste șuvițe grele de păr, spre a străbate aceste ramuri răsucite sau această cîmpie vălurită cu focul central ce a trecut în sevă și în stîncă. S-ar spune că au ieșit din atelierul subteran al unui faur, unde o lavă arzătoare amestecată

cu bronz roșcat și cu argint topit ar căpăta, sub ciocane și pile, forma sumară și compactă pe care nici un accident nu este capabil să o disocieze. Există încă, la Matisse chiar, preocupări exterioare formei, așa cum este și de așteptat din partea unui colorist atît de prestigios, oricît de pur și dezinteresat ar fi el. Aici, concentrarea a devenit aproape tragică, și, deși foarte franceză prin măsura, armonia sobră, echilibrul ei spontan —, aspră, concentrată, masivă ca un idol primitiv descoperit în pămînt. Eclectismul care i-ar putea fi reproșat lui Derain riscă poate să-i știrbească prestigiul în clasamentul automat al operelor, pe care îl va efectua viitorul. Dar el nu-i diminuează rolul în mișcarea actuală. Dimpotrivă, îi conferă întreaga semnificație.

Desigur, există o nouă primăvară pentru oameni. Primăvară tragică, cum sînt toate primăverile, în care crima și rutul acționează spre a spori și a multiplica energia de fecundare. Întrezăresc în aceste valori care se încalecă, în această pictură confuză ale cărei forme tîrăsc în mod nedeslușit după ele fundalurile, în care fundalurile nu întîlnesc spațiul decît după ce s-au frecat de forme, pentru a le culege ecoul, un fel de geneză ingenuă. Amintirile noastre despre arta hindusă, despre *Paradisul* lui Tintoretto, despre întreaga operă a lui Rubens, despre mitul evoluției, iubirea noastră recentă pentru marea muzică, Dostoievski, Nietzsche, Whitman și arhitectura esențială și stîngace a lui Cézanne, și simfonia pictată, recucerită de către Renoir, totul semnifică apropierea unui mare acord necunoscut în ceea ce privește modalitățile sale, al cărui apel primitiv este exprimat de către aceste forme dispersate, care caută să se unească. Universul se reface. Fluctuația valorii plastice corespunde nehotărîrii științei, instabilității fundamentale a vieții pe care biologii ne-o revelă, iar încercarea ei de fixare

într-un ritm arhitectonic, unei apărări colective împotriva acestei instabilități. Orice ar spune o școală efemeră — ca orice școală care se respectă —, pictura își păstrează drept domeniu spațiul, și nu va evada din el. Dar importanța, treptat tot mai mare, pe care o acordăm duratei, s-a introdus pe nesimțite în vechea noastră noțiune despre spațiu. Cinematograful o face să se nască și să moară într-însul, să renască și să moară din nou sub ochii noștri, aruncînd în contrapunctul mișcării universale și continui ceea ce pictura, odinioară, încremenea pe pînză, volume, treceri, valori, asocieri, opoziții, contraste care se modifică, își corespund, se întrepătrund și se întrețes fără încetare pe toate dimensiunile. Iată că se schițează, de pretutindeni și în fiecare zi, raporturi în devenire și vagi, de o irezistibilă expresivitate.

Epuizat de singurătate, omul, într-un cuvînt, îl cheamă pe om pentru a construi casa comună, iar decoratorii neutilizați consimt la sacrificiu pentru a-și îndrepta toate forțele lor spirituale către înălțarea unui templu pe care nu-l vor vedea. Ordinea nouă, creînd arhitectura nouă, simplă și nudă ca orice organism tînăr, va distruge decorația, sau o va transforma în așa fel, încît încercările ei actuale nu ne pot spune nimic despe forma pe care o va lua. Vă imaginați, de exemplu, puterea de exaltare lirică pe care ar putea-o da spiritului o succesiune de imagini colorate pictate de Michelangelo, sau de Tintoretto, sau de Rubens, sau de Rembrandt, sau de Goya, sau de Delacroix, și aruncate în drama mișcării și a duratei de un aparat înregistrator? Toate acele lucruri pe care le considerăm, încă acum douăzeci de ani, realizări, nu sînt poate decît simptome. Simptome de raliere. Simptome de concentrație (f). Lucrul cel mai vizibil este sporirea spiritului de asociere, de unde se va naște probabil armătura socială. Lucrul cel mai crud este războiul. Dar poate și cel care

a acționat cel mai mult pentru a ne constrînge să ne privim în față și să privim în noi. În fond, are prea puțină importanță faptul că un mare număr dintre cei care simt universala nevoie de comunicare cer unor construcții politice moarte secretul ordinii noi. Simptom. Simptom, de asemenea, și unul dintre cele mai impresionante, acest efort al Germaniei, ce se înverșunează de o treime de secol încoace să-și introducă tripla hegemonie militară, industrială și intelectuală în cadrul comun al unui stil arhitectural voluntar, a cărui simplitate este o cucerire pedagogică ce și-a luat elementele din abstracție și din trecut. (g) Simptom, de asemenea, această îndrăzneală americană de a înălța monstruoase construcții utilitare ce sfărîmă toate stilurile cunoscute cu scheletele lor de metal brutal avîntate către cer, și cu efortul lor continuu de a se ridica tot mai sus peste orașe. Și sînt simptome, mai ales, toate aceste forme raționale, născute din știința aplicată, care izgonesc cu inima ușoară printre ruine toate deprinderile dezordonate și așa-zis tradiționale ale artei de a construi. Un mare mister se săvîrșește. Dar nimeni nu știe încotro ne duce el.

Iată înaltele furnale ca niște coloane de templu, animalele vii de oțel cu o inimă, un intestin, nervi, ochi, membre, oase de fier articulate ca un schelet, învîrtirea, alunecarea, acel du-te-vino matematic al curelelor, al scripeților, al bielelor, al pistoanelor, drumurile rigide care lucesc, și se întind, și se încrucișează la infinit, veghea tăcută a cupolelor astronomice urmărind mișcarea cerului, holurile gigantice, fațadele fără decorații ale uzinelor, catedrale închinate zeului crud care nu cunoaște altă lege decît producția fără de limite. Iată industriile de război, de acord cu industriile de pace, și fierbînd împreună cu ele în creuzetul însîngerat al viitorului, monștri marini de metal, insecte gigantice care

zboară cu un bîzîit dur, tunuri care împrăștie drama la douăzeci de leghe împrejur, dragoni în cuirase de fier ce se tîrăsc ca niște omizi scuipînd flacără și otravă... Totul net, fără ornamente, tăios, categoric, avînd puritatea și inocența funcției indiferente la bine, la rău, la morală, a funcției ce se naște, înzestrată cu o poftă feroce, neistovită și bucuroasă.

POST-SCRIPTUM
1935

Un prieten al meu mă învinuia, nu de mult, că sînt teatrul unei dezordini intelectuale iremediabile, pentru că nu prea știam ce jurnal să citesc și pentru că îl schimbam mereu: i-am mărturisit cu umilință că aveam impresia că asist în mine însumi la apariția unei forme noi, care putea să-i pară stranie, fără îndoială, dar a cărei osatură embrionară, chiar dacă el nu o întrezărea, eu o vedeam limpede. Și că această osatură nu era nici măcar bănuită de jurnalele pe care el le citea și pe care voia să mă convingă și pe mine să le citesc. Ordinea prea limpede, prea acuzată, nu e, poate, adeseori, decît un făgaș, ai cărui pereți abrupți îi ascund, celui ce-l urmează, schimbătorul univers.

Acestea fiind spuse, voi recunoaște, fără dificultate, că arta de astăzi, care se străduiește să dărîme, sub năvala germenilor săi încă șovăielnici, scoarța unui pămînt întărit de prea multe ierni, uniformizat și bătătorit de prea multe tăvăluguri și pietre de moară, trăiește mai curînd în teorii și în intenții decît în inimi. Este o artă dacă nu didactică, dacă nu chiar filozofică, cel puțin intelectualistă, lucru pe care nu trebuie să ni-l ascundem: ceea ce nu înseamnă nicidecum că e lipsită de putere expresivă sau chiar de omenesc. Dar e adevărat că e lipsită de inocență,

și poate prea conștientă de emoțiile pe care vrea să le trezească. Ritmul evoluției noastre morale este de așa natură încît ceea ce trăiește mai cu seamă în noi, după cercetarea uriașă îndreptată, de către secolul precedent, în toate direcțiile activității mentale, este, înainte de toate, inteligența, și o inteligență ce se înverșunează să-și descopere izvoarele și chiar să-și demonstreze finalitatea. Lucru ce a silit-o, în mod necesar, să zămislească o asemenea pasiune pentru ea însăși, încît a ajuns la cunoașterea cea mai senzuală și cea mai concretă a propriilor ei mijloace. Astfel încît își permite, urmînd un drum invers față de cel pe care îl provoacă în noi de obicei șocul operei de artă, să trezească senzația plecînd de la rațiunea pură. Nu-l văd, în prima clipă, în pictura de astăzi, decît pe Bonnard, plecînd de la emoția spontană pentru a-și realiza armoniile neprevăzute, în adîncul cărora viața cea mai însuflețită, cea mai uimită, rătăcește și tremură precum ierburile și florile, și aripile, printre giuvaeruri zdrobite și printre polenuri spulberate. Și totuși, unitatea spiritului viu este atît de mare, încît Bonnard nu este străin de mișcarea aparent anarhică ce ne duce pe toți nu se știe unde. Dimpotrivă, preocupările constante de demonstrație și de experiență, proprii acestei mișcări, par a-și situa caracterul lor legitim sub protecția descoperirilor minunate și a capriciilor care-i însuflețesc călătoria veșnic amuzată printr-o lume pe care mărturisește că nu o poate cunoaște niciodată și pe cărările căreia rătăcește fără cea mai mică prejudecată.

Această viață a inteligenței, care animă astăzi arta cea mai liberă a vechii lumi, se explică, dacă ne întoarcem la impresionismul francez, ale cărui ruine Bonnard le-a străbătut pentru a surprinde cum cresc gramineele, pentru a descoperi șopîrlele în interstițiile pietrelor, pentru a sili fluturii și albinele să-și ia zborul de pe corolele care le acoperă ca

un covor. După impresionism, disocierea era completă. Uitînd mușchii lucrurilor și, sub ei, viscerele și scheletul lor, el explorase, ca un analist pasionat, cele mai ascunse colțuri ale senzației colorate, rătăcind și sclipind pe suprafețele pe care tremură luminile și umbrele transparente. După el nu se mai putea decît renunța sau reconstrui. Reconstrui pe toate terenurile, căci impresionismul însuși reprezenta, în căutările noastre vizuale, efortul ultim de disoluție anarhică pe care-l îndeplinea, în același timp, ideologia politică și socială, și pe care căutările științei, ce nu întrevedeau încă nici o sinteză posibilă, îl încurajau. Lucrul acesta fusese înțeles de neoimpresioniști, care încercau o construcție cromatică, nu spun prematură, dar prea abstractă și prea restrînsă, în care adîncurile erau sacrificate suprafețelor, expresia concepției, senzația demonstației, pentru că elementele unei construcții noi, care sînt de ordin social și economic, nu existau încă în ruinele pe care ei le îmbrățișau cu privirea. Pictura materialistă rămînea în mod riguros la aparențele materiei și încerca să dea acestor aparențe putere de lege. Ea uitase realitatea formei, după cum știința uitase realitatea forței, după cum politica uitase realitatea omului, devenit o ființă abstractă.

Pictura încearcă astăzi, așadar, să se împotrivească unui curent spiritual foarte profund și foarte larg. Tot atît de profund și de larg ca și cel al vechii statici științifice sau al vechii ideologii politice ce lua în considerare finalitățile sociale numai din punctul de vedere al bunăstării și al moralei. Ideea de perfecțiune anatomică ce domnise pînă acum, cu începere de la Fidias, în Occident, și al cărui program fusese reluat mai mult sau mai puțin de Renaștere, program clipă de clipă nesocotit de oameni puternici ca Michelangelo, Tițian, Tintoretto, El Greco, Rubens, Rembrandt, Velázquez, Watteau, Goya, Dela-

croix, Courbet și, în sfîrșit, Renoir și Cézanne, dispărea pentru a lăsa locul ideii unei simbolici expresive care întoarce în zilele noastre arta Europei către originile orientale ale gîndirii. E o mișcare ce a luat naștere în Franța. Pe care Germania, pregătită prin filozofia și prin muzica sa, a urmat-o de multă vreme, ținută fiind însă în frîu, din nefericire, de invincibilul ei didacticism. Care agită, de asemenea, Italia, prea obsedată, e adevărat, de trecutul ei incomparabil pentru a nu încerca experiența paradoxului antitetic și a opune naiv acestui trecut un „futurism" ce se mărginește să se situeze pe poziții contrarii. Pe care Europa Orientală era pregătită să o urmeze, prin chiar originile ei asiatice. Și de care popoarele anglo-saxone — cele mai puțin asiatizate dintre națiunile albe — încep și ele să fie emoționate.

E neîndoielnic că cei mai buni dintre pictorii francezi de astăzi participă cu toții, mai mult sau mai puțin, unii fără să-și dea seama, poate, la această mișcare. Dacă ar face altfel, ei ar trăda eternul destin al Franței, care se străduiește periodic să introducă, mai întîi în rațiune și apoi în sentiment, toate vocile venite din exterior, exterior care acum este lumea, după ce fusese Europa. Nu e, într-adevăr, mai dificil să distingi influența mai mult sau mai puțin îndepărtată, mai mult sau mai puțin conștientă a japonezilor asupra lui Bonnard, decît pe cea a hindușilor asupra lui Segonzac, a egiptenilor, a chinezilor asupra lui Derain, a polinezienilor și a negrilor asupra lui Braque, și a tuturor acestor popoare exotice asupra fiecăruia dintre ei. Dar nu trebuie, mai ales, să uităm, cel puțin din acest punct de vedere, că Matisse și spaniolul francizat Picasso au constituit la noi în ultimii douăzeci de ani cei doi poli intelectuali ai picturii. Unul, prin îndărătnicia cu care urmărește organizarea ritmurilor colorate, asemănătoare aceleia pe care China și Ja-

ponia, India și Persia o practică dintotdeauna, poate, și care conferă artei lor o înfățișare atît de decisivă, atît de hotărîtă să se îndepărteze de la natura materială pentru a crea o natură spirituală mai rezumată, mai esențială, mai expresivă și mai cadențată decît aceasta. Celălalt, prin căutarea neobosită a unui arabesc din ce în ce mai eliberat de servitutea anatomică, ca și cum îndoita sa ascendență, andaluză și siciliană, i-ar strecura sfaturile strămoșului arab în mișcările tainice ale spiritului. În opera unuia îl întîlnim pe ceramist, pe lăcuitor, pe tapiser, grupați în jurul caravanseraiului și a pagodei. În opera celuilalt, pe decoratorul de moschei, pe jonglerul, pe dansatorul din *șuk*-urile Orientului Apropiat.

Nu trebuie niciodată să pierdem din vedere rădăcinile etnice ale artistului. În furia noastră de a abstrage și de a generaliza, manifestată încă de la începutul acestui secol, am căpătat obiceiul de a nu mai ține deloc seama de ele. Picasso, care a avut asupra artei europene, începînd din aceeași vreme, influența pe care o știm, este, așadar, un mediteranean la care predomină sîngele semit. Matisse este originar din Saint-Quentin, adică se situează la jumătatea drumului dintre erudiția, didacticismul și spiritul muzical germanic, pătrunse de îndepărtate izvoare extrem-orientale, și pasiunea flamandă pentru materiile frumoase și culorile bogate. Oricine l-a văzut pe om și i-a analizat pictura nu mă va dezminți. Derain este parizian, lucru pe care nu trebuie să-l uităm cînd îi descoperim înțelepciunea ce caută acel echilibru perfect între firea și cultura sa, pe care parizienii Chardin, Barye, Corot l-au realizat, fără îndoială, mai spontan decît el, pentru că vîrtejul ideilor și al raselor nu căpătase, în vremea lor, aceeași amploare, și nu trezea aceeași senzație de beție, și de nebunie, și de disperare ca în vremea lui.

Oricum, este evident că această căutare a expresiei simbolice absolute în arabescul mișcător l-a făcut pe Picasso, pe de altă parte influențat de brusca irupție, în toate conceptele noastre, a noțiunii de durată — lucrările fizicienilor, ale biologilor, geometria celor patru dimensiuni, futurismul dinamic al italienilor, cinematograful etc. —, să imagineze „cubismul" aproape în același timp cu Braque și să se întoarcă, astfel, pe o cale ocolită, la preocuparea esențială pentru construcție care obsedează toate mințile. În treacăt fie spus, nimeni, în momentul de față — nici chiar întemeietorii lui —, nu este de acord în ceea ce privește semnificația acestui cuvînt, și că a patra dimensiune și-a reluat vechiul loc, care constă în proiectarea în devenire, prin jocul ritmurilor, al materiilor și al valorilor, a spiritului picturii — un exemplu fiind cinematograful. Dintr-o confruntare între Picasso și Braque nu ar țîșni, dacă pot spune așa, decît ceva mai multă obscuritate. Rămîne din cubism — și e mult — existența unor frumoase manifestări, mai curînd colorate decît plastice, lucru destul de paradoxal și care mă izbește încă și mai mult la Picasso, al cărui geniu de abstragere lineară crease în noi alte deprinderi, decît la Braque, colorist profund de la care trebuie să așteptăm, oricare ar fi pretextul aranjamentului variațiilor sale simfonice, una dintre cele mai frumoase materii pictate pe care le cunosc — acea strălucire gravă și înăbușită care se situează la jumătatea drumului dintre pictura pe carton și frescă și care desfășoară, pe fonduri pămîntii, tonuri de verde, de negru profund, brazde adînci presărate cu frunze întunecate. Mai rămîne, de asemenea, și, mai ales, amintirea unui tumult fecund, care a însufleții, a înălțat, a dezvăluit lor însile pe cîțiva pictori, în focul schimburilor înverșunate dintre intenție și idee. Toate Școlile n-au făcut altceva, și numai Dumnezeu știe cît de multe Școli am

avut în ultimul secol — și mă refer numai la Franța, trecînd în mod voit cu vederea pe prerafaeliții sau pe nazareenii uciși de propriul lor didacticism, în timp ce Franța tîra după sine academismul davidian, romantismul, realismul, impresionismul, neoimpresionismul, cubismul, cu ușurința unui atlet ale cărui glezne ar fi fost legate cu cîteva fire. Cubismul, ca și celelalte Școli, a reprezentat, timp de o clipă, cerințele inteligenței care caută în universul sensibil simbolul figurat al nevoilor sociale și psihologice ale momentului, și care tinde în mod naiv către formulă pentru a-și atinge mai repede ținta. Cubismul a pregătit printre pictori renașterea spiritului arhitectonic, după cum a anunțat în societate necesitatea de a construi, nu atît sisteme, cît case. Este extrem de interesant, mi se pare, să constatăm că în momentul în care Matisse și Picasso înaintau și mai adînc în interpretarea pe care o dădeau sufletului asiatic și semnelor figurate care îl manifestă, sufletul european își regăsea adevăratele rădăcini în arhitectura industrială, a cărei construcție era cerută de evoluția lui mecanică. Inima de metal a avioanelor, a automobilelor, a vapoarelor, profilurile lor tăioase și severe, determinarea funcțională a structurii garajelor și uzinelor introduceau în raționalismul occidental ritmurile lineare a căror justificare acești pictori o căutau în arta orientalilor. Cubismul, repet, este de acord cu această nevoie de a construi, și de a construi logic prin subordonarea organului arhitectonic și a aparențelor sale față de funcția cea mai precisă, care caracterizează civilizația modernă în Europa, în America și în toate țările mai mult sau mai puțin occidentalizate. Arhitectura industrială a inginerilor mi se pare a constitui exemplul cel mai izbitor al acestei evoluții universale a inteligenței către renunțarea la sentimentalismul anecdotic, la ornament, la detaliul abundent și inutil, evoluție care caracterizează pic-

tura și sculptura actuală și care reconciliază poate pentru un ceas, poate pentru un secol, utilitarismul occidental, hotărît să-și atingă scopurile pe calea cea mai directă, cu estetismul oriental indiferent la tot ceea ce nu este ansamblu semnificativ, despuiat de orice amănunt accidental. Anumite silozuri americane mă fac să mă gîndesc la templele din Egipt sau la observatoarele din Caldeea. Trebuie notat că asistăm, în cadrul acestei mecanizări aproape universale a spiritului, la un fenomen reconfortant pentru viitorul forțelor lui sentimentale: inginerii din America, sau din Italia, sau din Franța, sau din Olanda, sau din Germania sînt niște foarte simpli practicieni, care ajung să creeze prin edificiile lor o impresie irezistibilă de armonie, printr-o logică tehnică spre care îi călăuzește, fără știrea lor, instinctul cel mai pur al vremii lor. Și, printr-un demers invers, pictorii complicați și iubitori de teorii de astăzi regăsesc această logică tehnică ce le va reconstrui instinctul și va reda poate succesorilor lor spontaneitatea pierdută. Știm, mi se pare, de la Samuel Butler încoace, că nu cunoaștem cu adevărat muzica și ortografia decît din clipa în care le-am uitat, cînd ele se înalță cu o mișcare de val din adîncul inconștientului nostru care le-a asimilat, către prospețimea mereu reînnoită a limbajului nostru natural. Un pui de găină care sfărîmă cu lovituri de cioc peretele închisorii lui știe mai multe decît Picasso, Matisse și Braque laolaltă.

Nu fac aici procesul inteligenței, această trecere strălucitoare de la realizările celor care ne precedă la realizările celor care ne urmează, și prin care este atît de emoționantă, de exemplu, întreaga operă a lui Picasso, tragedie fără de sfîrșit, dans primejdios, cu picioarele și cu inima goale, pe pumnale ascuțite. Deși e întotdeauna puțin dincoace de forma căutată, deși e întotdeauna puțin dincolo de forma depășită, știu bine, desigur, că lucrul acesta le e comun tuturor creatorilor, și că

tocmai el e izvorul Patimilor lor. Dar, în cazul lui, febra intelectuală este atît de mare, încît pare că o face anume, și că își răstoarnă cu un bobîrnac castelele din cărți de joc, înainte chiar de a le fi înălțat pe de-a-ntregul. Dar să nu credeți că-i așa. El nu rîde. Suferă. Se vede din însăși arta lui, cea mai dureroasă din cîte cunosc, în care delirul inteligenței înlocuiește dramele inimii, care au alimentat atîtea opere, în timpul romantismului, de exemplu. Repet, așadar. Nu fac aici procesul inteligenței, această minunată făuritoare de spaimă creatoare și de cucerire înflăcărată. Dar nu ea posedă certitudinea. În timp ce instinctul înaintează fără să șovăie, ea se poticnește și face bastonașe și bucle scoțind limba. Visez o expoziție în care una dintre cele două aripi să fie formată din operele lui Bonnard, cealaltă din cele ale lui Picasso, cu Derain în centru și, pe intervale, pornind de la Piccasso, cu Braque și cu Matisse, de o parte, și, pornind de la Bonnard, cu Dunoyer de Segonzac și cu Charles Pequin, de cealaltă. Aș vrea să fie mai bine cunoscut acest ultim pictor, în opera căruia, ca în miezul unui fruct, armoniile cromatice spontane și edificiile formale treptat construite fuzionează, întîlnire emoționantă și cu fiecare zi mai intimă, a energiei senzuale și a ordinii conștiente care guvernează universul, statornicindu-se în însăși inima spiritualității sale. Și poate că aș adăuga, pe extrema aripii stîngi, pictura lui Soutine, pentru a arăta că în însăși inima acestei spiritualități recucerite se zămislesc, în haosul învolburat al forțelor în luptă, primele încercări ale unui lirism exprimînd ezitările și suferințele unei noi umanități.

Nu ar trebui ca aparențele anarhice ale artei franceze contemporane luată în ansamblul ei — aparențe care se întîlnesc mai mult sau mai puțin la fiecare dintre cei de care mă ocup aici, dacă exceptez evoluția fermă și fără accidente a lui Pequin, redresarea im-

presionantă din ultimii ani a lui Derain — să ne înșele asupra semnificației acestor opere ciudate, pe care le credem mult mai artificiale, mult mai complicate, mult mai puțin sincere, mult mai puțin umane decît sînt ele cu adevărat. Însuși desenul lui Picasso, am văzut, despre care se crede că-i atît de sigur și de savant, este un acrobat ce tremură, care nu se poate abține să facă salturi periculoase și piruete, dar pe care îl obsedează teama de a-și rupe oasele. Desenul lui Braque este pasiunea însăși, convulsiv, răsucit, circulînd între austerele sale pete de culoare ca niște rîulețe de energie violentă printre sentimente amare. Desenul lui Matisse, calculat, desigur, dar atent, autoritar, orgolios, ne face să ne gîndim la arcușul ce atrage, după voie, pe coardele viorii, armoniile arzătoare care dorm în cutia instrumentului. Desenul dezarticulat al lui Bonnard corespunde unei viziuni fugare și ascunse, spontană, care se înrudește cu cronica de jurnal, unde vuiește muzica străzilor și pe care muzica interioară o înalță, o învăluie, o aerează, o face să cînte cu toată ființa. Desenul unduitor al lui Segonzac este un fel de a simți nou, neprevăzut, ce exprimă o minunată iubire pentru circulația invizibilă și fluidă a vieții pînă la capătul ramurilor și al gesturilor, în care rătăcește și dă năvală cu un freamăt proaspăt. Într-adevăr, emoția directă ne va reveni, poate. Și dacă Matisse și Braque, și Picasso însuși nu sînt departe, dacă nu mă înșel eu cu totul, de a ne-o mărturisi, dacă Bonnard n-a trebuit să facă nici un efort pentru a o întîlni, opera lui Segonzac — senzualitate directă, totală, inteligentă, îndrăgostită de arabescurile expresive încărcate cu sevă și cu sînge, mișcare a fundalurilor și a formelor către unitatea globală și însuflețită a obiectului — constituie, poate, în acest moment, împreună cu cea a lui Pequin, și, repet, într-o etapă mai aventuroasă, împreună cu cea a lui Soutine, indiciul capi-

tal al acestei reîntoarceri la instinct care învinge toate sistemele, toate controversele, care acordă spontan interpretării personale a lumii acea impersonalitate tradițională în care se mențin continuitatea și armonia artei de-a lungul istoriei, și la care pictorii din generația următoare, cu o modestie cu totul nouă în arta lor, par astăzi să se resemneze. Impersonalitate pe care arhitectul, și încă și mai mult inginerul, au poate menirea de a o aminti sculptorilor, pictorilor, fără îndoială și muzicienilor, literaților înșiși, ca să nu mai vorbim de filozofi și de ziditorii de societăți. E cu atît mai emoționant să regăsești vie, la un pictor ca acesta, facultatea de a iubi și de a îmbrățișa cu înflăcărare lucrurile, după atîția și atîția ani de abstracții subtile, cu cît Derain se întoarce tot acum cu putere la formele monumentale care leagă evoluția picturii de mișcarea generală a spiritelor. Nu trebuie să uităm, într-adevăr, că opera lui Derain a oscilat multă vreme, precum un pendul, între preocupările cromatice care caracterizează arta lui Matisse și preocupările de stilizare lineară care definesc arta lui Picasso. Ea a străbătut cu siguranță și încetineală aceste două afirmații energice, dar poate prea cerebrale, îmbogățindu-se, de altfel, pe drum, după exemplul lor, cu afluenții exotici pe care arta Asiei, a Americii medievale, a Polineziei și a Africii ni-i aduc în ultimii douăzeci de ani, pentru a căuta îndărătul lor urmele marii picturi europene, pe care ea se străduiește să le încorporeze unui instinct recucerit. E cu putință ca viitorul să o considere drept cea mai veridică sinteză spirituală a unei epoci sfîșiate între un trecut profund conștient de aparențele formale, dar prea tiranic, și un viitor nespus de bogat în forme misterioase, dar prea nesigur.

Dar nici chiar despre acest lucru nu știu nimic. Pot să mă înșel. Cel puțin o știu. Și de asemenea, și, mai ales, știu că îmi plac

cîțiva pictori, ceea ce ar trebui să ne fie mai mult decît de ajuns fiecăruia dintre noi. Căci dacă vrem să judecăm timpul în care trăim prin mijlocirea unei singure imagini ale sale, riscăm foarte mult să nu înțelegem mare lucru din el. Această epocă este peste măsură de crudă. Prins în vîrtejul universalității culturii sale, al războiului, al reînnoirii tuturor datelor științifice, al schițării metafizicilor pe care acestea le impun în mod necesar, al pătrunderii noțiunii de durată în măsurarea spațiului, al bruștei înlocuiri, cu prodigioase mijloace mecanice, a unei concepții intelectuale prea riguros statice printr-un dinamism social prea confuz — spiritul european este foarte bolnav. Nu cred în leacul clasic sau dictatorial, sau religios, înghițit cu o expresie eroică și care totuși arată teama de lovituri în domeniul spiritului. De altfel, acest leac s-a răsuflat. Ar fi prea simplu, cînd domnește dezordinea, să te întorci la ordinea veche. Unde-i atunci ordinea nouă, vreau să spun simbolul ordinii noi, printre acești pictori care se află la jumătatea vieții lor și care diferă, sau par să difere, atît de profund între ei în ceea ce privește aparențele? La Derain, poate, și am mai spus-o. Dar dezordinea lui Bonnard nu e oare mai plină de viață, de farmec, de prospețime spontană, asemenea unor ierburi care cresc, asemenea vieții care zvîcnește în miile de muguri pe ramuri? Și tensiunea lui Picasso nu are oare mai mult stil, mai multă energie neliniștită în ceea ce privește dorința și cucerirea unei metode pline de știință și de experiență? Da, fără îndoială. Dar ce dovedește aceasta? Ingres și Delacroix nu sînt oare reconciliați în chiar profunzimile instinctului nostru, în cazul unuia ritmul ascultînd de mișcarea inimii care, pentru a exprima mai bine, deformează, sau, dimpotrivă, în cazul celuilalt, de un apriorism zbuciumat care își caută deformările chiar în obiect, supunînd deformării toate obiectele? Și ce face

atunci Corot între unul și celălalt? Nu e, oare, în ultimă analiză, omul cel care rămîne, și în care însăși epoca lui zvîcnește, bucuroasă că descoperă forța interioară a vieții ei, sau se crispează în spaima de a-și fixa convulsiile într-o ordine ideografică, sau se străduie să introducă forțele de reînnoire pe care le poartă în sine între limitele, acum mai suple, ale unei tradiții acceptate? E cum nu se poate mai zadarnic să dai mijloacelor omului întîietate față de calitatea proprie a emoției lui în prezența lumii și de modul specific în care el o exprimă. Senzualitatea lui Segonzac, care se revarsă în materia pictată precum un fluviu de noroi arzător, și care pîlpîie, în desene, pînă la capătul arzător al ramurilor sale despletite, constituie o legătură mult mai puternică decît toate sistemele între interpretarea vizuală, totdeauna însuflețită de zumzete și de șoapte, pe care Bonnard o dă universului, pînă și în cel mai neînsemnat dintre tablourile sale, și dansul zbuciumat prin care creionul lui Picasso învăluie forma, o abordează și se îndepărtează alternativ de ea —, iar strălucitoarele generalizări colorate ale lui Matisse pot să se armonizeze fără efort cu sumbrele meditații cromatice ale lui Braque, chiar dacă le supunem, și pe unele, și pe celelalte, luminii cu care Derain își sculptează în spațiu blocurile de cositor și de argint abia încălzit, conform cărora forma se dezvăluie privirilor lui. Și cine poate să prevadă consecințele spiritualismului lui Soutine, pe de-a-ntregul cuprins în beția materiilor sale, simbol inconștient al haosurilor de flacără, de noroi, de putreziciune și de sînge în sînul căruia se construiește orice univers? Solidaritatea formelor și a ideilor unei epoci nu este și nu a fost niciodată sesizabilă în uniformitatea imaginilor care ne-o dezvăluie, ci într-un fel de orchestră în care fiecare își cîntă partitura și în care varietatea instrumentelor și a vocilor exprimă, prin unitatea

cucerită a ritmului, complexitatea aparențelor sale. Nouă ne rămîne să-i alegem pe cei care cîntă corect și să-i eliminăm pe cei care cîntă fals. Dacă ne-am înșelat, peste cincizeci de ani se va ști. Și încă nu sînt foarte sigur. Căci esențialul, mi se pare, nu este să nu te înșeli în legătură cu valoarea absolută a obiectului iubirii tale, ci să iubești. Și tocmai aceștia sînt pictorii pe care-i iubim.

(a) Este cunoscut principiul *neoimpresionismului* sau al *poantilismului* schițat de Pissarro, dezvoltat de Seurat, expus de Paul Signac în cartea sa: *De la Delacroix la Neoimpresionism* cu o precizie magistrală, și atingînd cel mai înalt grad de impresie decorativă datorită lui Signac însuși și lui H.-E. Cross. Nu mai e vorba de a separa numai tonurile, așa cum făcuseră impresioniștii, care de altfel le amestecau adesea pe paleta lor pentru a obține efectele cerute de natură, ci de a izola pe pînză tușele însele spre a provoca de la distanță amestecul optic, și a obține prin acest procedeu un maximum de puritate coloristică și de intensitate luminoasă. Ultim efort al spiritului de analiză, ultim termen al anarhiei politice, principiu exact din punct de vedere științific, primejdios din punct de vedere estetic, ca toate principiile estetice. Artistul ia *un mijloc* al picturii drept *unic scop* al picturii, și rămîne prizonier al unei tehnici care nu mai poate suferi variații și nici realiza progrese.

(b) Aș putea să multiplic exemplele. Epoca cea mai anarhică, văzută în ansamblul ei și de departe, este întotdeauna unitară, căci ea e înglobată în mișcarea vieții, pentru care limbajul omului nu-i decît un veșmînt, mai mult sau mai puțin sever și uniform, sau, dimpo-

trivă, nuanțat, încărcat, pestriț, șovăitor, în funcție de diversitatea și de numărul trebuințelor, gusturilor, modelor care contribuie la formarea ei. Nici o epocă nu a fost mai bogată în artiști decît a noastră, și mulți dintre ei, dacă împrejurările și cultura maeștrilor momentului ar fi îngăduit-o, Manguin, Camoin, Jean Puy, Othon Friesz, Flandrin, Laprade, Luc-Albert Moreau, Lhote, Gernez, Portal, Coubine, Kisling, Vlaminck ar fi putut deveni excelenți decoratori. René Piot, Maxime Dethomas, spaniolul Sert vor rămîne, pentru motive diferite, alături de Vuillard, de Bonnard, de Roussel, de Matisse, în istoria decorației moderne. Sculptorii cărora Rodin le deschisese calea cu *Poarta infernului* și-au adus contribuția lor alături de pictori, avîndu-i în frunte pe Bourdelle, Maillol, Lipchitz, Duchamp-Villon.

Această mișcare, de altfel, e pe cale de a atinge perioada critică, perioadă care va duce la înflorirea ei, dacă terenul social îi este favorabil, sau, dimpotrivă, la declinul ei. Într-adevăr, încă de la începutul secolului al XIX-lea, marea decorație, atît de puțin înțeleasă în secolul al XVII-lea și aproape abandonată în secolul al XVIII-lea în favoarea ornamentației intime a dormitorului și a budoarului, i-a ispitit pe toți marii pictori, începînd cu Delacroix. Dar adevăratul ei inițiator, după cum a arătat Maurice Denis în cartea sa, *Théories*, este Ingres. Direct sau indirect, aproape toți se trag din el, mai întîi mediocrii săi elevi Hippolyte Flandrin, Jeannot, Amaury-Duval etc., iar, la extremitatea mișcării, Anquetin, înzestrat cu un talent atît de promițător, și Maurice Denis însuși. Puvis de Chavannes, care s-a sprijinit la început pe Delacroix, apoi, foarte curînd, pe Chassériau, a suferit desigur influența lui, ca și pe cea a lui Corot. Mottez era elevul lui Ingres și Ingres este cel care a adus la Paris frumosul portret de femeie al acestuia, pictat pe un zid al vilei Medici. Prin

acest portret, Mottez reintroducea în Franța fresca italiană, aproape uitată de către italienii înșiși, și poate, de altfel, puțin indicată pentru clima Nordului. Reînvierea ei este totuși un simptom pasionant al revenirii la arta arhitecturală impersonală, colectivă, curînd anonimă. În zilele noastre, Paul Baudouin, care nu-l putuse convinge pe maestrul său Puvis, a recreat, putem spune, fresca, teoretic și practic, după ani îndelungați de căutări arzătoare încununate de redescoperirea admirabilei cărți a lui Cennino Cennini. După el, uneori cu ajutorul lui, Maurice Denis, René Piot, J.-P. Lafitte, căzut în război, Dufrénoy, Alfred Lombard, Pierre Girieud, Bourdelle au întreprins sau au terminat mari decorații după metoda lui Giotto. Încă o dată, e vorba doar de un simptom, menit poate eșecului, dar a cărui semnificație este emoționantă. „Constructorii" mi se par mai apți să mînuiască acest admirabil instrument decît niște decoratori ca Bonnard, sau Vuillard, sau Signac, sau Valtat, sau d'Espagnat, sau Friesz, sau Dufy, sau Dufresne, sau Lurçat, cărora tapiseria pare a li se potrivi mai bine.

(Nu putem vorbi aici, decît amintindu-i în treacăt, despre nenumăratii decoratori oficiali din epoca lui Ludovic-Filip și pînă în cea a domnului Poincaré. Producțiile lor aparțin picturii tot atît cît aparțin literaturii manualele școlare sau lucrările de arheologie. Au existat printre ei buni ilustratori de istorie, dintre care cel mai onest pare a fi fost francezul Jean-Paul Laurens, cel mai bine documentat, germanul Menzel, cel mai pitoresc, rusul Vereșciaghin, cel mai ingenios, englezul Brangwyn. În pictură și în sculptură există mulți ilustratori ce sînt luați drept pictori și sculptori. E o chestiune de definiție... Muzeul din Versailles, desigur, merită o vizită, și chiar mai multe... Dar cu condiția să cauți aici nu pictură, ci istorie, sau mai curînd anecdotă. Primul ilustrator istoric este spaniolul

Daniel Vierge, care uneori este remarcabil prin patima, groaza, misterul, violența evocatoare, și ale cărui compoziții au avantajul de a nu acoperi pereții. În Franța, ilustratorii, atît de numeroși și de inteligenți în Anglia și America, dispăruseră aproape, ultimii fiind maeștrii fermecători din secolul al XVIII-lea, Eisen, familia Saint-Aubin, Moreau cel Tînăr, Gravelot, Prud'hon. Totuși, a existat și Raffet, uneori Charlet, și Tony Johannot, iar emfaza lui Doré nu ne poate face să uităm magia fantastică a unora dintre planșele sale. Domnia romantică a istoriei începînd, unii dintre contemporanii noștri au încercat să însuflețească paginile romanelor și ale poemelor, și ilustrația a cunoscut, datorită lor, chiar în zilele noastre, o strălucită înnoire. E de ajuns să citățm, în acest domeniu, pictori ca Bonnard, care vine cu toată libertatea sa de viziune fantastică și cu poezia sa ironică, ca Gus Bofa, a cărui vervă și ferocitate capătă adesea o înfățișare apocaliptică, Georges Delaw, care știe să-i înveselească atît pe copilașii inocenți cît și pe oamenii maturi cei mai cultivați, Segonzac, Bernard Naudin, Laprade, Maxime Dethomas, Pascin, Laboureur, Chas-Laborde, L.-A. Moreau, Berthold Mahn. Renașterea gravurii pe lemn tinde, pe de altă parte, să reînnoiască ilustrația.)

(c) *Futurismul* italian nu este decît o sistematizare, de altfel antiplastică, a acestor tendințe.

(d) *Cubismul* nu este decît o stilizare artificială a formei, sprijinindu-se pe cuvintele rău înțelese ale lui Cézanne, la care am făcut aluzie mai sus, și care nu avea altă pretenție decît de a-și simboliza gîndirea. Independent de pretențiile sale de a restitui în bloc forma, fără a ține seama de reflexe, sub raportul tuturor dimensiunilor ei, este extrema sinteză succedînd extremei analize a neoimpresioniștilor. Ca toate sistemele, poate să-i disciplineze pe unii pictori. Dunoyer de Segonzac, Ozen-

fant, Lhote, L.-A. Moreau, de La Fresnaye, Boussingault, Le Fauconnier, Metzinger l-au străbătut sau au mers alături de el, Braque, Picasso, Juan Gris îi datorează unele dintre cele mai frumoase opere ale lor. Și toți, deși i se integraseră pentru a urma și mai îndeaproape lecția lui Cézanne, s-au desprins de acesta datorită lui.

(e) Arta portretului a constituit poate forța cea mai permanentă a Școlii franceze — spun „Școală" fiindcă îmi lipsește un cuvînt mai potrivit. Ea nu a cunoscut aproape nici o perioadă de slăbiciune în ultimele șapte secole. Toți sculptorii gotici au fost observatori admirabili ai chipului uman. Prin sculptorii de morminte, ei au întins mîna pictorilor Renașterii, Froment d'Avignon, Fouquet, Jean Perréal, Malouel, anonimii din secolele al XV-lea și al XVI-lea, Jean și François Clouet, Corneille de Lyon, atît de pătrunzători, atît de sobri, atît de candizi și de malițioși, ascuțiți și limpezi precum inteligența care caracterizează și disecă fără a se preocupa de starea socială, de funcția, de gusturile celor pe care îi examinează, și cărora nu le trece încă prin minte să ia o atitudine în fața ei. În secolul al XVII-lea, cînd Lagneau și Demonstier vin cu știința lor, forța psihologică a vechilor maeștri francezi pătrunde o dată cu Poussin, cu Claude Lefebvre, cu Sébastien Bourdon, cu Nanteuil, cu Le Brun, cu Coysevox, în cadrul arhitectural al metodei. Portretul capătă din acea clipă o densitate și o masă care constituie, împreună cu întregul spirit al timpului, blocul impozant al epocii clasice, în care asemănarea și expresia obiectului sînt mai izbitoare încă, pentru cine știe să le aprecieze, decît orînduirea maiestuoasă a limbajului care le descrie. Rigaud și Largillière, familia Coustou introduc pe nesimțite știința structurală a marelui secol în aceste efigii uimitoare de oameni de lume, de artiști, de filozofi, de preoți de alcov și de curte, de favorite, de cochete,

prin care La Tour, Drouais, Perronneau, Houdon, Greuze, Pajou, genovezul Liotard apleacă surîzînd către abisul care se cască în fața-i, o aristocrație obosită de a poseda prea mult spirit. David nu îngăduie ca acuitatea lor psihologică să eșueze în facilitatea mondenă, și restabilește cu forță, în pragul secolului al XIX-lea, prin nenumărații săi elevi, soliditatea compromisă a portretului. Lui Ingres nu-i va mai rămîne decît să încredințeze acestei armături plenitudinea viziunii sale senzuale, pentru a transmite generației naturaliste tradiția vechilor francezi.

Secolul al XIX-lea, ca toate marile epoci — și el este, fără îndoială, cea mai mare epocă a picturii noastre —, nu a văzut în portret decît unul dintre aspectele multiple ale vieții ce se cere exprimată, iar maeștrii săi, Delacroix, Rude, Millet, Courbet, mai ales Corot și Carpeaux, n-au făcut decît să urmeze, în această privință, cu o dezinvoltură grandioasă, practica eroilor, a lui Rafael, Tițian, Tintoretto, El Greco, Rubens, Rembrandt, Velázquez, Goya. Pentru că există puțini „portretiști" — deși Ingres este, înainte de orice, un portretist, deși un pictor de mai mică importanță, dar onorabil, Fantin-Latour, nu-i altceva, deși cîteva medalioane emoționante salvează de la uitare numele lui David d'Angers, deși Rodin a smuls materiei cele mai profunde expresii ale chipului uman, deși Cézanne i-a descoperit planurile cele mai ferme ale structurii, Degas trăsăturile cele mai ascuțite ale construcției intelectuale —, nu ar trebui să tragem de aici concluzia că secolul al XIX-lea este mai sărac în portrete decît celelalte secole. El are chiar prea multe, și prea „asemănătoare", ceea ce înseamnă poate tocmai că ele nu seamănă îndeajuns. Portrete există cu duiumul, de la efigiile grațioase ale baronului Gérard, la onestele fotografii ale domnului Bonnat, de la manechinele îmbrăcate în haine noi ale lui Winterhalter, la cele cîteva elegante

siluete burgheze fixate de domnul Carolus-Duran în tinereţea sa, şi de la chipurile lui Prud'hon, ivindu-se dintr-o umbră voluptuoasă, la cele ale lui Ricard, care se cufundă treptat în ea, la cele ale lui Carrière, care uneori o acumulează prea mult în părţile scobite, pentru a da şi mai mult relief părţilor proeminente. În zilele noastre, Vuillard, fără îndoială, reprezintă în modul cel mai spiritual tradiţia psihologică a portretului francez. Derain îi redă treptat echilibrul şi profilurile monumentale. Încolo, portretul suferă influenţa curentului impresionist şi muzical şi pe cea a curentului arhitectural, menite să-şi pună împreună pecetea pe epoca noastră, conferindu-i în viitor nota ei particulară: Bonnard, ca şi Vuillard, îl învăluie în culori fugare, în umbre, în nuanţe, în reflexe şi în murmure. Vallotton îl zideşte cu o încăpăţînare posacă, Matisse îl readuce în mod esenţial la liniile şi la tonurile decorative.

În afara Franţei, se pare că englezii şi americanii şi-au desfăşurat îndemînarea de suprafaţă mai ales în arta portretului, tonuri largi şi onctuoase în mari revărsări fals robuste şi sincere, în care excelează Sargent, şi pe care Whistler le condamnă — din fericire pentru memoria lui —, învăluindu-şi efigiile misterioase în muzica imprecisă a semitentelor şi a aranjamentelor subtile de note rare şi de treceri nuanţate. Asemănarea strictă a figurilor găunoase şi totodată masive ale prusacului Lenbach nu izbuteşte să ascundă trucajul constant şi meticulos al forţei sale aparente. Spaniolii Zuloaga, La Gandara, italianul Boldini cîntă la ghitară şi vocalizează — forţă machiată sau neputinţă scrîşnitoare —, artă mondenă care va lăsa după ea ciudate documente psihologice, mai puţin despre modelele cît despre autorii ei.

(f) Una dintre cele mai impresionante mărturii ale neliniştii artiştilor, ale nevoii lor de apropiere şi de înţelegere, este înclinarea lor

de a scrie despre arta și despre tendințele permanente sau actuale ale artei lor. Ea le este comună tuturor celor ce aparțin unor epoci de schimbări de sistem decisive — universaliștii italieni, artiștii francezi, englezi, germani, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, din perioada de trecere de la romantism și de la materialism la orientările de astăzi. De la Delacroix însuși și de la Fromentin — și chiar și de la Courbet! — la Rodin, la Carrière, la Redon, puțini sînt cei care n-au cedat nevoii de a-și expune propriile lor intenții sau pe cele ale altora. În zilele noastre trebuie să-i citățm pe Louise Hervieu, Maurice Denis, Émile Bernard, Bourdelle, Matisse, Signac, d'Espagnat, Albert André, Ozenfant, Jeanneret, Gleizes, Metzinger, Bissière, Lhote, Vlaminck și, mai ales, J.-E. Blanche, străluciți critici de artă.

(g) Și anume elementele stilului perpendicular, împrumutate în cea mai mare parte de la palatele ahemenizilor și de la goticul meridional francez, de la castelul papilor din Avignon, de exemplu.

INDICE DE NUME[1]

(Arta modernă partea 1 şi 2)[2]

Adam (familia), *151*
ALBA (ducele de), *28*, *88*
ALEXANDRU MACEDON, *140*
ALFIERI, 167
Amaury-Duval, 147
André (Albert), 103, 153
Antonio (Julio), 118
Anquetin, 147
AUBIGNÉ (d'), *194*

BACH (Sebastian), *9*, *185*, *171*, *172*, 19
BACON, *197*
BALZAC, 18, 38, 83
BARTHÉLEMY, *167*
Barye, 5, 8, 10, 13, 14, 33, 81, 111, 127, 136
BAUDELAIRE, *11*, 20, 23, 24, 25, 29, 30, 32, 37, 57, 58, 127
Baudouin (Paul), 148
BAYLE, *5*, *143*, *159*
Bazille, 63, 68
Beaudoin, *154*
BECCARIA, *167*, *179*
BEETHOVEN, *9*, *170*, *171*, *172*, *185*, 17, 19, 26, 41
BELLINI (Gentile), *182*
BEN JONSON, *198*
Berck-Heyde, *83*
BERLIOZ, 10, 18, 20, 23, 26, 29, 31, 37, 38, 39, 41, 57
BERNARD (Claude), 59
BERNARD (Émile), 91, 92, 153
Bernard (Joseph), 118
Bernini, *43*, *114*, *139*, *177*, *183*
Berruguete, 86
Bissière, 153
BLANC (Charles), 90
Blanchard (Maria), 114
BLANCHE (J.-E.), 153
Blechen, 119
Böcklin, 29, 51
BOERHAAVE. *179*
BOILEAU (Despréaux), 113, 131, 133, 138
Boilly, 65
Bol (Ferdinand), 82
Boldini, 152
Bonington, *208*, *210*, 9, 25
Bonnard, 8, 15, 103, 104, 106, 107, 115, 133, 135, 140, 141, 143, 144, 147, 148, 149, 152
Bonnat, 151
Borgoña (Juan de), *85*, *86*
BOSCH (Hieronymus), *113*, 119

[1] Numele artiştilor despre care se vorbeşte direct sînt date în *cursive*.

[2] Cifrele cursive se referă la *Arta modernă*, partea 1.

Bosse (Abraham), *113*
BOSSUET, *39, 130, 133, 138*
BOTTICELLI, *215*
Bouchardon, 122, 151, 153
Boucher, 122, 152, 153, 167, 173, 179, 180
Boudin (Eug.), 67
Boullongne, 113
BOULOGNE (Jean), *177*, 6
Bourdelle, 117, 147, 148, 153
Bourdon (Sébastien), *114, 140*, 40,150
Boussingault, 150
BOUTS (Dierick), *49*
Brâncuşi, 122
Brangwyn, 148
Braque, 108, 122, 135, 137, 139, 140, 141, 144, 150
Bray (Jean de), *55*
Brekelenkam, 75, 82
Brouwer, 44, 77
BRUEGEL, *28, 30, 39, 40, 49, 113*, 119
BRUNELLESCHI, *178*
BUFFON, *33, 160, 166, 170*
Burne-Jones, 215
BURNS, *208*
BUTLER, 139
BYRON, *196, 197, 198, 207*, 17

CALDERON, *107*
Callot (Jacques), *112, 113, 114, 194*
Camoin, 147
Canaletto, 180, 181, 182, 201, 208, 9, 48
Cano (Alonso), *110*
Canova, 167, 177
CARAVAGGIO, *83, 96, 113, 179*
CARLYLE, *6*
CAROL AL II-LEA, *198*
CAROL AL III-LEA, *188*
CAROL AL VII-LEA, *177*
CAROL QUINTUL, *29, 50*
Carolus-Duran, 152
CARPACCIO, *182, 183*
Carpeaux, 157, 5, 42, 82, 117, 151
Carreño, 109, 191
Carrière (Eugène), 13, 33, 77, 78, 102, 152, 153
CASANOVA, *160*
CAYLUS, *151, 167*
CELLINI (Benvenuto), 177
CENNINI (Cennino), 148
CERVANTES, *5, 8, 94, 98, 107*
Céspedes (P. de), *94*
Cézanne (Paul), *11, 25, 122*, 5, 8, 10, 13, 63, 67, 71, 73, 77, 85, 86, 89, 91, 92, 95, 96, 97, 102, 103, 107, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 124, 126, 128, 134, 149, 150, 151
Chagall, 122
CHAMFORT, 40
Champaigne (Ph. de), *43, 44, 139*
Chardin, 122, 128, 161, 162, 164, 165, 179, 201, 205, 209, 7, 41, 45, 46, 59, 65, 110, 112, 136
Charlet, 149
Chas-Laborde, 149
Chassériau, 5, 8, 14, *44*, 52, 54, 116, 147
CHATEAUBRIAND, 18
Chavannes (Puvis de), *122*, 5, 42, 45, 51, 54, 72, 116, 147, 148
CHÉNIER (André), *166*
CHEVREUL, 59
Chinard, 81
CHOPIN, 10
CIMAROSA, *145*
Clodion, 151, 157, 81
Clouet, 7, 9, 40, 65, 150
Cochin, 154
Coello (Claudio), *109*
Coello (Sanchez), *87*
COLBERT, *116, 130, 131, 133, 139, 142*
COMTE (Auguste), *14*
Conninxloo, 30
Constable, 208, 209, 210, 214, 216, 9, 24, 59
COPERNIC, *197*
CORELLI, *172*
CORNEILLE (Pierre), *114, 116, 119, 133*
CORNEILLE (de Lyon), 65, 150
CORNELISSEN, *49*

Corot, *122*, *127*, *128*, *161*, *182*, 5, 8, 10, 14, 18, 23, 35, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 51, 52, 60, 62, 63, 72, 74, 86, 112, 126, 127, 136, 144, 147, 151
CORREGGIO, *94*, *97*
Colman, *208*
Coubine, 147
Courbet, *14*, *169*, *215*, 5, 8, 10, 12, 13, 20, 42, 45, 51, 52, 55, 58, 59, 62, 66, 72, 73, 74, 78, 86, 88, 95, 98, 134, 151, 153
Courtois le Bourguignon, *114*
Coustou ,*114*, *140*, 150
Couture (Thomas), 64
Coypel, *114*, *151*
Coysevox, *140*, *143*, *151*, 40, 150
Crayer (G. de), *41*
Crome (Old), *208*
CROSS (H.-E), 74, 117, 146
Cruz (Pantoja de la), *87*
Cuyp (Aelbert), *49*, *73*
CYRANO DE BERGERAC, *113*

Dalmau (Luiz), *85*
Dalou, 82
DANTE, *14*, *93*, *194*, 19, 25, 83
DANTON, *169*, *172*
Daubigny, 61
Daumier, *11*, 5, 8, 10, 13, 14, 18, 21, 30, 33, 35, 36, 38, 46, 61, 62, 65, 72, 74, 78, 86, 124
David (Louis), *11*, *14*, *128*, *166*, *167*, *169*, *172*, *173*, 5, 11, 13, 14, 20, 22, 24, 40, 41, 74, 138, 151
David (d'Angers), 82, 151
Debains, 114
Debucourt, 65
Debussy (Claude), 104,
DEFOE, *175*, *202*
Degas, 5, 13, 71, 73, 74, 75, 77, 95, 124, 151
Delacroix, *11*, *122*, *161*, *208*, *210*, *214*, *216*, 5, 8, 9, 10, 13, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 59, 60, 61, 62, 64, 73, 74, 86, 97, 116, 126, 127, 129, 134, 143, 146, 147, 151, 153
Delaw. 149
Demonstier, 150
Denis (Maurice), 117, 147, 148, 153
Derain (André), 9, 14, 115, 126, 127, 128, 135, 136, 140, 141, 142, 143, 144, 152
DESCARTES, *5*, *9*, *14*, *15*, *54*, *114*, *116*, *130*, *133*, *139*, *159*, *171*
Despiau, 111, 115
Delhomas, 147, 149
DIDEROT, *5*, *14*, *15*, *16*, *33*, *154*, *157*, *158*, *160*, *166*, *170*, *177*, *204*
DOMENICHINO, *129*
Doré (Gustave), 149
DOSTOIEVSKI, *9*, 18, 23, 121, 128
Dou (Gérard), *82*
Drouais, *158*, 40, 150
Duchamp-Villon, 147
Dufrénoy, 148
Dufresne, 117, 148
Dufy, 117, 148
Dunoyer de Segonzac, 110, 111, 115, 135, 140, 141, 144, 149
Duquesnoy, *114*
DÜRER (Albrecht), *49*

ECATERINA A II-A, *176*
Eisen, *154*, 149
Elias, 55
EMERSON, *6*
Ensor (James), 119
ESOP, *107*
Espagnat (G. d'), 103, 148, 153

Fabritius (Carel), *82*
Falconet, *151*, *177*, 81
Fantin-Latour, 78, 151
Fauconnet (P), 117
FÉNELON, *140*
FIDIAS, *14*, 134
FIELDING, *175*, *198*
FILIP AL II-LEA, *86*, *87*, *88*
FILIP AL-V-LEA, *176*
Flandrin, 147
FLAUBERT, *11*, 37
Flaxman, 40
Flinck, *55*, *82*

FONTENELLE, *130*
Forain, 95
Forment (Damian), *85*
FOUQUET, *128*, *177*, 9, 40, 45, 112, 127, 150
Fragonard, *153*, *156*, *157*, *167*, *173*, *179*, *193*, 21
FRANCESCA (Piero della), *124*
FRANCISC I, *177*
Francken, *30*
FREDERIC AL II-LEA, *176*
Friesz (Oth.), 147, 148
FROMENT D'AVIGNON, 150
FROMENTIN, 25, 153
Fyt, *41*

Gabriel, *120*, *159*, *176*, 7
GALILEU, *197*
Gainsborough, *200*, *202*, *203*, *207*, *213*, *215*
GARRICK (David), *204*
Gauguin, 14, 95
GAUTIER, 37
Gérard, 151
Géricault, 5, 13, 14, 21, 22, 23
Gernez, 147
Giordano (Luca), *183*
GIOTTO, *14*, *23*, *68*, *123*, *127*, *177*, 54, 116, 148
Girardon, *114*, *137*, *140*, *157*, 53
Giricud, 148
Gleizes, 153
GLUCK, *156*, *158*, *172*, *174*, *185*, 19, 25, 41, 46
GOETHE, *170*, 17, 18, 19, 25
GOLDONI, *180*
GOLDSMITH, *175*
GONGORA, *94*
GOUJON (Jean), *137*, *141*, *144*, *157*, 53, 101
Goya, *39*, *96*, *97*, *98*, *100*, *109*, *111*, *146*, *161*, *187*, *189*, *190*, *192*, *194*, *201*, *205*, 9, 10, 18, 42, 59, 64, 129, 134, 151
Gravelot, 149
Greco (Domenico Theotocopuli, zis El Greco), *88*, *89*, *90*, *92* *93*, *97*, *111*, *123*, 6, 10, 59 90, 134, 151
Greuze, *14*, *156*, *157*, *158*, *173* *192*, *204*, 21, 150
Gris (Juan), 150
Gros, 13, 14, 21, 22, 24
Guardi, *145*, *180*, *181*, *182*, *185* *208*, 9, 48
Guercino, *179*
Guillaumin, 86
GUIZOT, 38
Gus Bofa, 149
Guys (Constantin), 5, 32, 66, 71

HÄNDEL, *172*, *185*, *203*
Hals (Frans), *49*, *50*, *52*, *53*, *55*, *77*, 9, 56, 64
Hardouin-Mansart, *133*, *135*, 7
HARTFIELD, 119
HARVEY, *33*
HAYDN, *172*
HENRIC AL IV-LEA, *136*
Herrera (Juan de), *86*, *94*, *97*, *98*, *100*
Herrera (Francisco, zis) cel Bătrîn, *96*, *109*
Hervieu (Louise), 153
HIROSHIGE, 71
Hobbema, *48*, *83*
HOBBES, *197*
Hodler, 119
Hogarth, *198* *199*, *202*
HOKUSAI, *194*, 71
HOLBEIN, *198*
HOMER, *120*, *211*
Hondecoeter, *73*
Honthorst, *82*
Hooch (P. de), *49*, *75*, *77*, *79*, *82*
Hoppner, *202*, *213*
Houdon, *143*, *158*, *160*, *165*, 40, 150
Huet (Paul), 62
HUGO (Victor), 18, 20, 23, 24, 29, 31, 32

IBSEN, *6*, 38
IGNAȚIU DE LOYOLA, *88*
Ingres, *11*, *122*, *128*, *182*, 5, 8, 10, 13, 14, 20, 21, 37, 39, 40, 45, 46, 52, 53, 59, 62, 64, 71, 74, 112, 117, 143, 147, 151
IOSIF AL II-LEA, *176*
Iturrino, 118

Jeannot, 147
Jeanneret, 153
Johannot, 149

Jongkind, 6, 67, 118
Jordaens, *31*, *32*, *40*, *44*
Jouvenet, *143*
JUAN DE AUSTRIA, 88, *107*

KANT, *5*, *9*, *170*, 11, 17
Kent (William), *205*
Kepler, *366*
Keyser, *55*
Kisling, 147
Kokoschka, 119
Koninck (Salomon de), *82*

Laboureur, 149
LA BRUYÈRE, *130*, *141*, 40
Lafitte (J.-P), 117, 148
LA FONTAINE, *128*, *130*, *138*, *161*, *168*, 46
La Fresnaye (de), 117, 150
La Gandara, 152
Lagneau, 40, 150
LAMARCK, *9*, *16*, *33*, *171*
Lami (Eugène), 65
Lancret, *150*
La Patellière, 117
LAPLACE, *171*
Laprade, 147, 149
Largillière, *143*, *151*, 150
LA ROCHEFOUCAULD, *150*, 40
Lastman, *63*
La Tour (Georges de), *123*, *129*, *142*
La Tour, *14*, *155*, *158*, 40, 150
Laurencin (Marie), 114
Laurens, (J. P.), 148
Lauri (Filippo), *118*
LAVOISIER, *171*, *179*
Lawrence, *207*
Leal (Valdés), *95*, *110*
Le Brun, *114*, *130*, *132*, *133*, *139*, *143*, *166*, 40, 150
LECZINSKA (regina), *151*
Le Fauconnier, 150
Lefebvre, *140*, 150
Leibl, 119
LEIBNIZ, *5*, *9*,
Lemoine, *151*, *153*, *173*
Lemoyne, *151*
Le Nain (frații), *142*
Lenbach, 152
Le Nôtre, *14*, *120*, *133*, *140*
Lépicié, *164*
Lépine, 72
Le Prince, *151*, *177*
LESCOT (Pierre), 7
LESSING, *167*
Le Sueur, *43*, *139*
Leyden (Lucas van), 76
Lhote (André), 147, 150, 153
Liebermann, 119
Liotard, 150
Lipchitz, 122, 147
LOCKE, 175
Lombard (Alfred), 148
Longhi (Pietro), *145*, *180*, *182*, *185*, *193*
LORENZETTI, 126
Lorrain (Claude Gellée, zis), *114*, *115*, *116*, *117*, *118*, *129*, *144*, *167*, *177*, *208*, *211*, *212*, *215*, 7, 45, 60, 69, 83, 112, 127
LUDOVIC AL XIII-LEA, 177
LUDOVIC AL XIV-LEA, *49*, *73*, *116*, *140*, *142*, *150*, *177*
LUDOVIC AL XV-LEA, *151*, *176*, *177*
LUDOVIC AL XVI-LEA, *176*, *177*
LUDOVIC-FILIP, 148
Lugo, 119
LULLI, *172*
Lurçat, 148

MABUSE, *29*
Maes, *82*
Mahn (Berthold), 149
Maillol, 111, 118, 147
MALEBRANCHE, *130*
MALHERBE, *113*
MALOUEL (Jean), *49*, 150
Manet, *11*, 5, 9, 10, 14, 63, 64, 66, 68, 71, 73, 74, 77, 86, 95, 98, 108, 124
Manguin, 147
Mansart, *120*, *140*
MANTEGNA, *178*, *215*
MARCELLO, *172*, *180*
Marées, *119*
MARIA DE MEDICI, *112*
MARLOWE, *198*
Marquet, 111
MARTINI (Simone), *177*
MASACCIO, 97
Matisse, 9, 13, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 122, 128, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 147, 153

MATSYS (Quentin), *28*, *30*,
Maynu (de), *109*
Mazo (del), *109*
MEMLING, 6
MENDELSSOHN, 10
Mengs (Raphael), *187*
MENIPPUS, *107*
Menzel, *148*
Metsu, *75*, *77*
Metzinger, 150, 153
Meunier (Constantin), 78, 119
Michel, 60
MICHELANGELO, *7*, *11*, *30*, *68*, *86*, *114*, *139*, *179*, *187*, *197*, *215*, 6, 8, 9, 10, 25, 30, 31, 34, 36, 60, 83, 86, 101, 117, 129, 134
MICHELET, *18*, *23*
Mierevelt, *48*, *51*
Mignard, *114*, *139*, *143*
Millet, 5, 13, 14, 33, 60, 61, 62, 72, 78, 151
MILTON, *196*, *197*, *198*, *206*
Modigliani, 6, 113, 114, 119, 221
MOLIÈRE, *113*, *130*, *131*, *138*, *150*
Monet (Claude), 5, 9, 14, 63, 66, 67, 69, 71, 86, 87, 97, 98
MONTAIGNE, *5*, *8*, *150*, 40
Montañes (Martinez), *94*, *98*, *110*
MONTESQUIEU, *5*, *144*, *159*, *167*, *170*, *179*
MONTEVERDI, *172*
Monticelli, 5, 8, 13, 73
MOR (Anthonis), *49*, *87*
Moralès, *87*
Moreau (Gustave), *208*, 29, 51
Moreau (Luc-Albert), 147, 149, 150
Moreau (*Louis-Gabriel*), *164*, 46, 112
Moreau (J. M. zis) cel Tinăr, *154*, *179*, 149
Morisot (Berthe), 86
MOROSINI, *180*
MOSTAERT, *49*
Mottez, 147, 148
MOZART, *172*, *185*, 19, 25, 41
Murillo, *43*, *96*, *97*, *109*, *110*,
MUSSET, 23
Nanteuil, 150
NAPOLEON (Bonaparte), 7, *172*, 18, 21, 38
Nattier, *151*
Naudin (Bernard), 149
NELSON, *211*
NEWTON, *9*, *33*, *130*, *197*
NIETZSCHE, *6*, 18, 128

Ollivier, *165*, 46
Opie, *202*, *213*
Ordonez (Bart.), *85*
Orozco, 120
Ozenfant, 149, 153

Pacheco, *94*
Pajou, *151*, 150
PALESTRINA, *171*
Panini, *186*
Parrocel, *114*
PASCAL, *5*, *128*, *131*, *138*, *143*, *150*, 25
Pascin, 149
PASITELES, *24*
Pater, *150*
Pequin (Charles), 110,111, 115, 140
Pergolesi, *180*, *185*
PERRÉAL, 7, 150
Perronneau, *155*, *158*, 40, 150
PETRU CEL MARE, *177*
Piazetta, *180*
Picasso, 6, 8, 13, 114, 118, 123, 127, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 150
PIERRE D'ANGICOURT, *177*
Pigalle, *151*
Piot (René), 147, 148
Piranesi, *186*
Pissarro, 5, 8, 14, 62, 63, 66, 67, 68, 70, 71, 86, 87, 97, 108, 146
PLATON, *14*, *16*
PLUTARH, 167
POINCARÉ, 148
Pompon, 111, 115
Pourbus, *30*, *49*
Portal, 147
Potter (Paulus), *58*, *73*

Poussin (Nicolas), *108, 114, 115, 116, 118, 122, 123, 129, 130, 138, 141, 144, 167, 177*, 7, 24, 45, 52, 53, 60, 93, 112, 127, 150
Pradier, 81
PRIMATICCIO, *177*
PROUDHON, 57
Prud'hon, 172, 173, 174, 193, 5, 12, 13, 24, 149, 152
Puget (Pierre), *114, 138, 151*
Puy (Jean), 147

Quellin cel Bătrîn, 59

RABELAIS, *39*, 32, 35
RACINE, *128, 131, 144*, 24
Raeburn, 202, 213
RAFAEL, *9, 179, 215*, 41, 53, 101, 151
Raffet, 32, 149
RAMEAU, *120, 159, 185*
Ravesteyn, 51
Redon (Odilon), 14, 51, 71, 104, 116, 153
Regoyos, (D. de), 118
Rembrandt, 7, 9, 11, 13, 14, 23, 44, 49, 52, 54, 56, 60, 61 67, 68, 69, 70, 71, 73, 77, 81, 82, 83, 123, 127, 141, 148, 161, 194, 201, 204, 205, 210, 214, 215, 10, 24, 30, 31, 34, 59, 60, 97, 129, 134, 151
RENAN, 45, 55
Reni (Guido), *179*
Renoir, 11, 5, 8, 10, 14, 42, 63, 67, 68, 71, 73, 77, 78, 94, 95, 97, 98, 101, 102, 103, 107, 111, 114, 115, 124, 127, 128, 134
Reynolds, 193, 200, 201, 202, 204, 209, 210, 213, 214, 215, 59
Ribalta, 94, 98
Ribera, 94, 95, 96, 98, 108
Ricard, 152
RICHARDSON, *175*
RICHELIEU, *113, 136*
Rigaud (Hyacinthe), *140*, 143, 150
Rivera (Diego), 120
Rizi sau *Ricci* (frații), 109
Robert (Hubert), *166, 177, 186, 208*
ROBESPIERRE, *166*
Rodin (Auguste), 5, 10, 13, 31, 42, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 111, 117, 147, 151, 153
Roelas (Las), *97, 98*
Romney, 202
RONSARD, *137, 144*
Rosa (Salvator), *183*
Rossetti, 215
ROSSO, *177*
Rouault, 114, 124
Rousseau (Le Douanier), 14, 114, 115, 116, 126
ROUSSEAU (Jean-Jacques), *5, 33, 158, 160, 165, 170, 171*, 18
Rousseau (Théodore), 13, 14, 60, 61, 62
Roussel, 103, 147
Rowlandson, 199
Rubens, 7, 8, 9, 15, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 59, 67, 82, 108, 112, 141, 143, 148, 167, 198, 205, 215, 8, 10, 21, 22, 25, 30, 31, 34, 59, 86, 88, 98, 100, 101, 128, 129, 134, 151
Rude, 5, 13, 20, 81, 151
RUSKIN, *213, 215, 216*, 37, 51
Ruysdael, 49, 73, 74, 77
RUYTER, 48

Sagonte, 118
Saint-Aubin, *154, 164*, 149
SAINT-SIMON, *143, 144*, 40
Santvoort, 55
Sargent, 152
SCARRON, 113
SCHOPENHAUER, *6, 8, 18*, 77
Schoorel, 76
SCHUBERT, 10
SCHUMANN, 10
SEBASTIANI (Lazzaro), *182*
Sert, 147
Servandoni, 177
SESSHIU, 126
Seurat, 5, 8, 14, 74, 111, 115, 116, 121, 146

SHAKESPEARE, *5, 71, 193, 196, 197, 198, 204, 211,* 19, 24, 25, 32
SHELLEY, *196, 197, 198, 207*
Signac (Paul), 117, 146, 148, 153
Siloe (Gil de), *85*
SILVESTRE (Th.), 25, 58
Sisley, 6, 8, 14, 63, 67, 68, 71
SLUTER (Claus), *49*
Snyders, 41
SODOMA, *215*
Soufflot, *167*
Soutine, 114, 121, 122, 140, 141, 144
SPALLANZANI, *179*
SPINOZA, *5, 9, 13, 14, 68, 72*
STAËL (Doamna de), 18
Steen (Jan), *75, 77*
STENDHAL, *6*, 18, 39, 40
Stevens, *215*
Strawinsky, 102, 121
SWIFT, 198, 202

TABARIN, *113*
TAINE, *22*, 45
Teniers (David), *44*
Tennissen, 51
Ter Borch, 49, 73, 75, 78,79, 82
TEREZA DE AVILA, *88*
THÉOPHILE DE VIAU, *113*
THIERS, 38
Tiepolo, 145, 153, 173, 180, 193, 201
TINTORETTO, *30, 88, 180, 182*, 8, 10, 32, 34, 59, 97, 128, 129, 134, 151
TIȚIAN, *54, 78, 87, 88, 122, 182, 191, 205, 215*, 59, 96, 97, 134, 151
TOLSTOI, 23
Toulouse-Lautrec, 13, 71, 73, 74, 76, 77, 95, 124
Troy (de), *151*
TURENNE, *133*
Turner, 186, 210, 212, 213, 215, 216, 9, 67

Utrillo, 113, 114

VALLÈS, 57
Vallin de la Mothe, 176
Vallotton, 152
Vallat, 103, 148
Van der Heyden, 83
Van der Helst, 52
Van der Meulen, 45, 131
Van der Neer, 57
Van de Velde (familia), *58, 73, 83*
Van Dongen, 118
Van Dyck, 41, 42, 44, 112, 143, 198, 199, 202, 212, 213, 215
VAN EYCK (frații), *45, 49, 85*
Van Gogh, 6, 9, 96, 118
Van Goyen, 49, 57, 73, 211
Van Leida (Lucas), *49*
Van Loo (Charle și Jacob), *55, 151*
Van Mieris, 77
Van Noort, 30, 31
Van Oost, 41
Van Orley, 29
Van Ostade, 49, 56, 57, 73, 77
VAN OUWATER, *49*
Van Scorel (Jan), *50*
VAUBAN, *136*
VAUVENARGUES, *170*
Velàzquez, 9, 11, 54, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 141, 148, 183, 187, 190, 191, 192, 205, 210, 215, 9, 10, 59, 90, 97, 100, 101, 134, 151
Vereşciaghin, 148
VERHAEREN (Émile), 61
Vermeer din Delft, 49, 75, 77, 80, 81, 123, 162, 209
Vernet (Joseph), *122, 164, 167, 177, 182, 186, 208*, 46, 60, 112
VERONESE, *148, 182, 205, 209, 214, 215*, 9, 25, 59, 86
Verspronck, 55
VICO, *167, 179*
Vierge (Daniel), *149*
Vigarni, 85
VIGNY, *120*, 18, 23, 24
VINCI (L. da), *177*
VIRGILIU, 87
Vlaminck, 147, 153
Voenius (Otto), *30*

VOLNEY, *167*
VOLTA, *179*
VOLTAIRE, *5*, *14*, *151*, *154*, *155*, *160*, *166*, *170*, *175*, *179*, *194*, 40
Vos (Martin de), *30*
Vouet (Simon), *113*, *129*
Vuillard, 8, 103, 106, 147, 148, 152

WAGNER (Richard), *7*, *171*, 10, 18, 23, 26, 29, 31, 41, 77
Watteau, *11*, *39*, *122*, *138*, *143*, *144*, *145*, *146*, *150*, *152*, *153*, *156*, *158*, *161*, *162*, *167*, *172*, *174*, *179*, *183*, *192*, *193*, *201*, *205*, 7, 21, 50, 53, 59, 65, 76, 97, 134
Watts, *215*
Whistler, *215*, 6, 71, 73, 78, 152
WHITMAN, 128
WILHELM DE ORANIA, *28*
Wilson, *208*
WINCKELMANN, *167*, *186*
Winterhalter, 151
WORDSWORTH, *207*
Wouwerman, *74*

ZOLA (Emile) 11, 12, 37, 86, 87
Zuloaga, 152
Zurbarán, *94*, *97*, *98*, *99*, *100*, *109*, *110*, *111*, *124*, *127*, *168*, 10, 90

CUPRINS

INTRODUCERE
LA ARTA CONTEMPORANĂ, 1923 5

ROMANTISMUL ŞI MATERIALISMUL
I. Sursele romantismului . . . 17
II. Eugène Delacroix 23
III. Relieful romantic şi Honoré Daumier 30
IV. Dominique Ingres 37
V. Corot 44
VI. Idealism şi realism . . . 50
VII. Întoarcerea la surse . . . 59
VIII. Impresionismul 66
IX. Naturalismul 72
X. Renaşterea lirică 77

GENEZA CONTEMPORANĂ . 85
I. Cézanne . . . 85
II. Renoir . . . 94
III. Căutări . . . 102
IV. Sinteze . . . 118
V. Primăvara . . . 114

POST-SCRIPTUM, 1935 . 132

APENDICE . 146

INDICE DE NUME (la *Arta modernă, partea* 1 şi 2) 154

REDACTOR: ELENA VICTORIA JIQUIDI
TEHNOREDACTOR: DOINA ELENA PODARU

BUN DE TIPAR: 27 MAI 1988
APĂRUT: 1988; COLI DE TIPAR: 6,83; PLANȘE: 42

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ȘOSEAUA ALBA IULIA NR. 40
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA.

Biblioteca de artă

478

Arte și civilizații

istoria artei
arta modernă 2

Ne îndreptăm rînd pe rînd spre egipteni, spre asirieni, spre greci, spre hinduși, spre francezii evului mediu, spre italieni, spre olandezi, pentru că aparținem cînd unui mediu, cînd unei epoci, cînd chiar unui ceas al epocii sau vieții noastre care are mai mare nevoie de unii decît de ceilalți. Cînd ne e frig, căutăm soarele, cînd ne e cald, umbra. Marile civilizații care ne-au format merită fiecare, în egală măsură, recunoștința noastră, pentru că noi am cerut pe rînd, fiecăreia dintre ele, ceea ce ne lipsea.

ÉLIE FAURE

Vol. 1–2, Lei 40